

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXI

Contributions de :

C. LEPAGE — J. LEROY — Y. CHRISTE — M. et N. THIERRY — M. FOUSSARD
M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF — C. WALTER — C. BOURAS — P.L. VOCO-
TOPOULOS — F. AVRIL — A. GRABAR — R. STICHEL

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS KLINCKSIECK
11, rue de Lille
MCMLXXI

B. V. 4896

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

« La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40).

« Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. »

© Éditions Klincksieck, 1971.
Printed in France

LES BRACELETS DE LUXE ROMAINS ET BYZANTINS DU II^e AU VI^e SIÈCLE. ÉTUDE DE LA FORME ET DE LA STRUCTURE

par Claude LEPAGE

L'existence de spécialistes de l'art romain, de l'art gallo-romain, de l'art paléochrétien, de l'art byzantin, a séparé arbitrairement l'orfèvrerie romaine tardive de l'orfèvrerie byzantine de haute époque. Par ailleurs, les travaux qui concernent cette branche de l'art sont constitués presque exclusivement d'observations éparpillées dans des notices de catalogues ou des publications de « trésors ». L'étude qui suit essaie de rompre avec ces habitudes en n'étudiant qu'une seule catégorie de pièces d'orfèvrerie : les bracelets de luxe en or et en considérant en même temps les bracelets romains du Bas-Empire et les bracelets byzantins de la première période, soit jusqu'au VI^e siècle.

Cette première analyse se limite volontairement à la forme des objets, laquelle peut et même doit, à notre avis, être étudiée, dans une première étape, indépendamment de la technique et du répertoire de la décoration, car une forme de bijou est susceptible de rester en usage alors que la technique ou les motifs de son ornementation ne sont plus les mêmes (l'inverse étant également possible). Une telle étude conduit naturellement à proposer une typologie des formes rencontrées et à essayer d'expliquer le remplacement d'un type par un autre.

BRACELETS À JONG TORSADÉ ET BRACELETS À CHATON-FERMOIR (type I).

Au tournant des II^e et III^e siècles, en dehors de quelques bracelets imitant des bijoux orientaux¹ (fig. 1) et de modèles largement répandus depuis longtemps comme les bracelets en forme

de serpents ou à branches terminées par des protomes d'animaux (dont quelques exemples se rencontrent encore au III^e siècle², voire beaucoup plus tard³), le type de bracelet le plus employé semble avoir été un bijou dont le corps ou jonc (*Ring, hoop*) est fait de plusieurs tiges d'or, de section arrondie ou polygonale, que l'orfèvre a enroulées à spires plus ou moins serrées en une sorte de torsade à l'intérieur de laquelle subsiste souvent un vide important et où se dissimule parfois une tige servant d'armature au bijou⁴. Certains de ces bracelets

1. Ex. : le bracelet de Yakhmour, Syrie, cf. A. DE RIDDER, *Collection de Clercq*, t. VII, 1. *Les bijoux*, Paris, 1911, n° 1280, p. 226-227, pl. XI; reprod. coul. : E. COCHE DE LA FERTÉ, *Bijoux du haut Moyen Age*, Lausanne, s.d., notice II, pl.; pour H. SEYRIG, dans *Syria*, XXIX, 1952, p. 227-234, il s'agit d'un bijou de fabrication locale imitant des bracelets importés, tel celui d'Emèse, *ibidem*, pl. XXVI, 3-4; pour des bracelets à extrémités en forme de pelté (?), voir M. EBERT, *Der Goldfund von Dalj*, dans *Jahreshefte d. österr. Inst. in Wien*, XI, 1908, p. 259-276, fig. 116, 121, 122; pour l'origine du style polychrome de Syrie et, probablement aussi, la forme du bracelet de Yakhmour, voir B. BRENTJES, *Les nécropoles d'Armasi (Mzabeta)*, dans *Artis asiatiques*, VI, 1959, p. 83-92, not. une boucle de ceinture en deux parties, fig. 7, provenant d'un tombeau à sarcophage dont le mobilier se laisse dater par six *aurei* d'empereurs romains (de Néron à Marc-Aurèle).

2. Cf. les exemples cités ci-dessous, note 9; on notera aussi les protomes d'animaux (des bouquetins ?) qui apparaissent de part et d'autre du chaton-fermoir du bracelet représenté sur le fragment de la statue de Palmyre de notre fig. 12.

3. Voir le curieux exemple récemment acquis par le Rijksmuseum, à Amsterdam, trouvé, semble-t-il, avec une monnaie de Flavius Valens, cf. D.C. RÖELL, dans *Verlagen der Rijksverzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, LXXVII, 1955, p. 26 et pl. face p. 27; voir aussi le bracelet à têtes de lion de la coll. de l'Institut de Dumbarton Oaks, cf. M.C. ROSS, *Catalogue of the Byz. and Early Med. Antiq. in the Dumb. Oaks Collection*, vol. II, Washington, 1965, n° 45, p. 44, pl. XXXVI, « late 6th to 7th » selon l'A.

4. R. FORRER, *Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen des Strassburger hist. Schmuck-*

emploient, au lieu de fils d'or d'un ou deux millimètres de diamètre, des baguettes creuses faites d'une feuille d'or mince⁵ et qui semblent avoir été, dans de nombreux cas, remplies d'une matière consistante, une sorte de stuc composé de résine et de plâtre⁶. Cette bourre avait évidemment pour rôle d'éviter l'écrasement des tubes, d'abord lors de leur torsion, puis lors de l'usage du bijou ; elle permettait aussi l'utilisation de feuilles d'or plus minces et la confec-

Ausstellung von 1904, Strasbourg, 1905, fig. 41 et 44, p. 8 ; E. VERNIER, *Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Bijoux et orfèvreries*, fasc. I et II, Paris, 1907 et 1909, n° 52.099 à 52.106, 52.125 et s., pl. XII, XIII, XVI ; B. SEGALL, *Museum Benaki, Athen. Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*, Athènes, 1938, n° 186-192, 196, p. 128-129, pl. 40, 41 ; F.H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan and Roman in... British Museum*, Londres, 1911, n° 2800-2803, p. 328, pl. LXIV ; H. SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, Berlin, 1939, n° 44, p. 20, pl. 9 ; cette liste n'est pas exhaustive ; bracelets de même type à tige intérieure servant d'armature, ex. : MARSHALL, *Cat. Jewellery BM*, n° 2803, p. 328, pl. LXIV ; VERNIER, *Cat. Caire*, n° 52.103, p. 51, fig. 31 et pl. XIII, etc.

5. MARSHALL, *Cat. Jewellery BM*, n° 2803, p. 328 ; 2812, p. 329, pl. LXIV ; VERNIER, *Cat. Caire*, n° 52.099, 52.100 (tubes), 52.103 et s. (demi-tubes) ; SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 187, 189, 191, pl. 40, 41, etc.

6. Sur cette technique, voir VERNIER, *Cat. Caire*, p. 49 ; un mélange de cette sorte a été trouvé à l'intérieur de deux bracelets datés, cf. B. FILOW, dans *Bull. de la Soc. archéol. bulgare* (en bulg.), IV, 1914, p. 8, pl. IV, 4 ; même procédé de remplissage appliqué à des tubes munis de bélières (amulettes), exemplaires datables dans les trésors de Planche, Ténés, etc.

7. A. COMMARMOND, *Description de l'écrin d'une dame romaine, trouvé à Lyon en 1841*, Paris et Lyon, 1844, n° 1 et 2, p. 13-15 et pl. 1 ; voir aussi le n° 5, p. 17 et pl. 2.

8. B. FILOW, *Le trésor romain de Nicolaëvo*, dans *Bull. Soc. archéol. bulgare*, IV, 1914, p. 1-48, not. pl. III, 5 et IV, 13.

9. VERNIER, *Cat. Caire*, n° 52.103, pl. VIII ; MARSHALL, *Cat. Jewellery*, n° 2779, 2787, 2815, pl. LXII ; A. DE RIDDER, *Cat. somm. des Bijoux antiques du Louvre*, Paris, 1924, n° 1000, 1001 ; SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 186-7, pl. 40, n° 192, pl. 41.

10. Sur ce motif en bijouterie, voir SEGALL, *Kat. Benaki*, p. 125, n° 193, pl. 41 ; MARSHALL, *Cat. Jewellery*, n° 7267, pl. LXII et p. 323 ; fragment d'un bracelet (?) ; exemple mieux daté, cf. *The Excavations at Dura-Europos, Prelim. Report of the 2nd Season 1928-29*, New Haven, 1931, p. 78-79, pl. XLV, 1 ou *Prelim. Report of the 4th Season 1930-31*, New Haven, 1933, pl. XXVI, après nettoyage ; exemplaires plus modestes, mais bien datés, cf. COMMARMOND, *ouvr. cité*, n° 4, pl. 2 et p. 17.

11. SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 195, p. 130, pl. 41.

12. Ex. : le bracelet récemment acquis par le Rijksmuseum, déjà cité note 3, avec réf. bibliogr., accompagné, semble-t-il, lors de sa découverte d'une monnaie de Flavius Valens ; protomes de béliers (?) peut-être signe d'une influence iranienne ; deux éléments inattendus sur ce type de bracelet à jonc torsadé : l'articulation placée entre les protomes sert de pivot à un élément mobile, ce dernier est constitué par un tiers de la circonférence du jonc ; ces deux caractéristiques reflètent sans doute l'époque, tardive pour ce type de bracelet.

13. Quelques trouvailles datées permettent d'en suivre l'évolution : ex. du III^e siècle, cf. I. WELKOW, *Ein Silber-*

tion, à partir d'une même quantité d'or, de bracelets plus volumineux répondant mieux au goût de l'époque ; notons qu'il s'agit moins là d'un effort d'économie que d'une nécessité pratique : réalisés en or massif, les énormes bracelets de l'époque auraient été d'un poids excessif.

Certains de ces bracelets ont été découverts en même temps que des monnaies qui permettent d'en fixer la date d'enfouissement, et approximativement, celle de leur usage⁷ : de la fin du II^e siècle⁸ au milieu du III^e siècle⁹, pour ne pas tenir compte des exemples antérieurs, car ce type de bracelet n'est pas une création des orfèvres du III^e siècle, mais un héritage des bijoutiers hellénistiques. Ceci explique le fait que ce type de bracelet soit déjà répandu dans tout le monde romain. Cette origine se manifeste aussi par l'apparition sur de nombreux bracelets à jonc torsadé d'éléments tels que les têtes de serpents⁹ (fig. 2), le *nodus heracleus*¹⁰, ou les bustes d'Isis et de Sérapis¹¹ (fig. 3, à gauche), motifs à l'origine religieux, symboliques et liés les uns aux autres, mais dont le succès fut surtout dû à leur caractère apotropaïque.

Les bracelets à jonc torsadé semblent être passés de mode dans la seconde moitié du III^e siècle. Du moins, à partir de cette époque, en dehors de rares exceptions¹², ce type de bracelet ne donne plus lieu qu'à des bijoux beaucoup plus modestes et d'une structure différente : le jonc voit son diamètre passer de plusieurs centimètres à quelques millimètres, ce qui supprime tout espace vide à l'intérieur de la torsade ; d'autre part, ce type de bracelet torsadé est désormais pourvu d'un fermoir, simple mais caractéristique, composé d'un anneau et d'un crochet à globule(s) d'arrêt : l'élasticité naturelle de l'or permettant d'ouvrir ou de bloquer le bracelet¹³ (fig. 4).

Ce développement des fermoirs, qui est l'une des principales caractéristiques des bracelets du III^e siècle, présente d'autres aspects, plus intéressants. Certes, comme à l'époque antérieure, de nombreux bracelets se portent « ouverts », c'est-à-dire simplement agrippés à la chair du bras, ou bien ne se « ferment » que par un système de double ligature permanente où chaque branche du bracelet se termine par un fil d'or qui va s'entortiller sur l'autre branche (fig. 5), dispositif qui permettait d'augmenter ou de réduire le diamètre du bijou en faisant

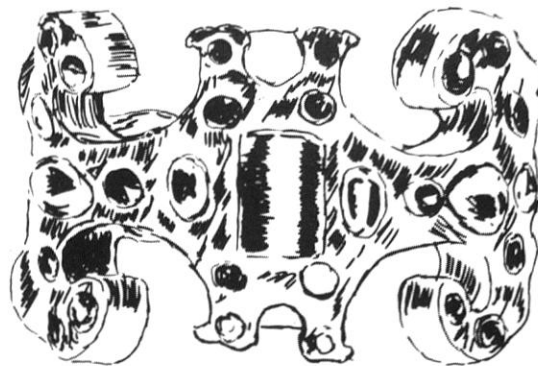


FIG. 1. — Type influencé par la bijouterie orientale. Bracelet trouvé à Yakhmour, en Syrie, ancienne coll. de Clercq, n° 1280, aujourd'hui au Musée du Louvre (reproduit d'après A. de Ridder).

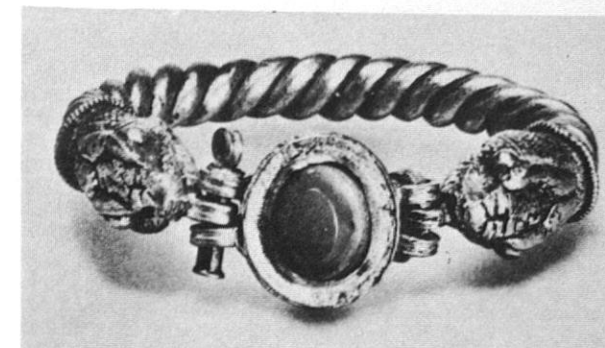


FIG. 2. — Bracelet du Musée Benaki, Athènes (d'après Segall).

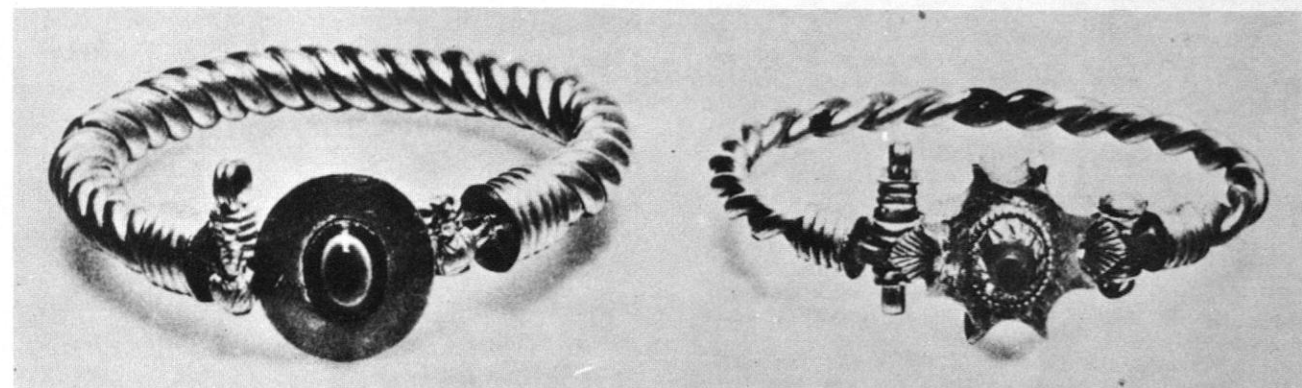


FIG. 3. — Bracelets du Musée Benaki, Athènes (d'après Segall).

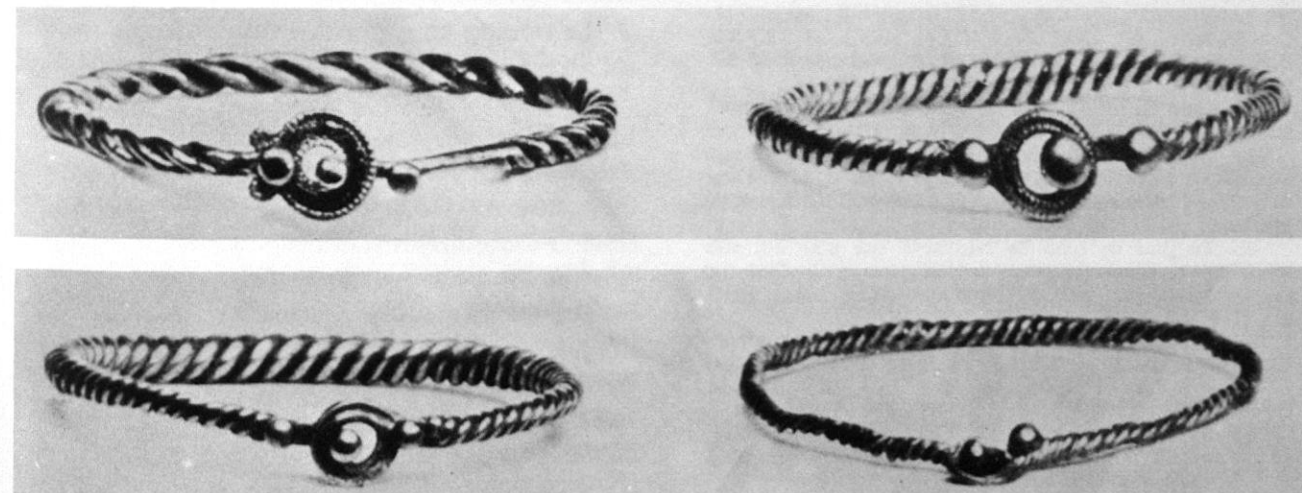


FIG. 4. — Fermoirs à globules (d'après Heurgon).

coulisser ses branches dans les deux ligatures¹⁴. Au III^e siècle, un effort de décoration est perceptible sur certains de ces « fermoirs » à double ligature : tantôt les deux fils s'entrecroisent en

schatz des 3. Jahrhunderts aus Čaušewo, Nordbulgarien, dans Germania, XXII, 1938, p. 105, pl. 24, fig. 2, n° 3; I.H. CRIŞAN, dans Dacia, n.s., III, 1959, fig. 3, 2 (prov. Szalocka), 3, 7 (prov. (Mahovljani), p. 362; tournant III^e-IV^e siècle, cf. Bull. Soc. nat. Antiq. France, 1889, p. 147-151, ou PONCET, Le trésor de Planches, Lyon et Paris, 1890, p. 23-27, pl. II; ex. fin IV^e siècle: cf. J. HEURGON, Le trésor de Ténés, Paris, 1958, p. 47, pl. V, 3, 4; début V^e siècle, cf. A. PERONI, Oreficerie e metalli lavorati tardo-antichi e altomedievali del terr. di Pavia, Spoleto, 1967, p. 95, pl. V, n° 40; bracelets de ce type sans autre élément de datation, cf. MARSHALL, Cat. Jewellery, n° 2793, 2795, 2796 bis, p. 326-327, pl. LXIII; quelques ex. de ce type dans une série de fermoirs étudiés par G. BEHRENS, dans Mainzer Zeitschrift, XVII-XIX, 1921-1924 (paru en 1924), p. 69 et fig. 1.

14. Ex. datable, cf. COMMARMOND, *ouvr. cité*, n° 7, p. 18-19, pl. 3; DE RIDDER, *Coll. de Clercq*, t. VII, 1, n° 1246-1264 (probablement de dates diverses), selon l'A. ce type de fermeture se rencontrerait en Égypte depuis la XIX^e dynastie, cf. p. 211; MARSHALL, *Cat. Jewellery*, n° 2803 à 2809, pl. LXIV; SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 198, pl. 40.

15. SEGALL, *Kat. Benaki*, p. 131-132, n° 199, pl. 40, l'A. en signale d'autres exemples qui se laisseraient dater du milieu du III^e siècle par les monnaies découvertes avec eux.

16. Bracelet fait d'un tube or, chaton-fermoir avec tête d'Asklepios en léger relief, cf. *Beschreibung römischer Altertümer gesammelt von C.A. Niessen*, Cologne, 1911, n° 4553, p. 242 et pl. CXXXIV; pour la date, voir les bracelets à monnaies cités note suiv.

17. Bracelets de Lyon, à monnaies d'Auguste (?) et de Commode, cf. COMMARMOND, *ouvr. cité*, p. 13-15, n° 1-2, pl. 1; et surtout deux bracelets d'or spiralés, ayant chacun pour fermoir un élément formé d'une monnaie ou médaille à monture ciselée comme les pendentifs monétaires, trouvés avec d'autres bijoux et des monnaies du III^e siècle, cf. *Revue numismatique*, 1848, p. 306-307 (j'ignore ce que sont devenues les intéressantes pièces de cette trouvaille).

18. VERNIER, *Cat. Caire*, n° 52.099 à 52.101, pl. XII, XIII; SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 190 à 192, 194, 195, 200; MARSHALL, *Cat. Jewellery*, n° 2787, 2800, 2810, 2811, 2813, 2814, 2815, pl. LXV; ex. du trésor de Villard, contenant des monnaies du III^e siècle, cf. *Cat. vente Collection de M. Gilbou, 16-18 mars 1905*, Paris, n° 207, pl. IX et p. 32.

19. Souvent remplie du même mélange résineux que les tubes.

20. VERNIER, *Cat. Caire*, n° 52.101, pl. XII; MARSHALL, *Cat. Jewellery*, n° 2800, 2814 (?), pl. LXV; SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 192-194, pl. 41; SCHLUNK, *ouvr. cité*, n° 44, p. 20, pl. 9.

21. C'est du moins l'avis de Berta SEGALL, *Kat. Benaki*, p. 130.

22. Deux pendentifs gemmés, l'un monétaire, l'autre à cristal de roche, cf. FILOW, *article cité*, pl. II, 1, 2. Cette forme s'est maintenue jusqu'à nos jours dans la bijouterie proche-orientale et nord-africaine.

23. En plus de celui de Nicolaëvo cité note 22, voir R. GADANT, *Note sur un pendentif trouvé à Autun et sur des bijoux analogues de l'époque romaine*, Autun, 1910, n° 1, 8, 10, 12 à 14, 16, 27, 29.

24. H. INGOLT, *Studier over palmyrensk skulptur*, Copenhague, 1928, pl. XIII, 3; D. MACKAY, *The Jewellery of Palmyre and its significance*, dans *Iraq*, IX, 1949, pl. LVIII, 1, 2; LX, 1, 4.

25. Par ex. F.H. MARSHALL, *Cat. of the Finger Rings in the British Museum*, Londres, 1907, n° 819, pl. XXI.

26. Cf. notes 3 et 12.

27. Cf. un fragment de statue de Palmyre publié par H. SEYRIG, dans *Syrie*, XXIX, 1952, p. 233 (3 croquis).

un nœud d'Hercule avant de s'enrouler sur l'autre branche, tantôt, après chaque ligature, ils se prolongent en larges boucles spiralées et plates¹⁵.

Les fermoirs du III^e siècle tendent à ne plus jouer un rôle exclusivement fonctionnel et à occuper une place prépondérante dans la décoration des bracelets : ils constituent une sorte de boîte ou chaton qui reçoit un motif symbolique¹⁶, une monnaie¹⁷ ou, le plus souvent, une pierre de couleur¹⁸ taillée en cabochon, en table ou en cône. Ces bracelets à *chaton-fermoir* ne peuvent pas être séparés des bracelets à jonc torsadé, car ils comportent presque tous ce type de jonc. Ce *chaton-fermoir* peut être constitué d'une simple plaque arrondie ou elliptique — annonçant un autre type de bracelet (cf. *infra*, p. 16) —, le plus souvent, il se présente sous l'aspect d'une volumineuse capsule en forme de tronc de cône¹⁹. Dans tous les cas, cet élément est relié aux deux extrémités du bracelet par deux charnières dont l'une comporte une goupille amovible. Plusieurs de ces *chatons-fermoirs* présentent le curieux aspect d'un polygone étoilé à côtés concaves²⁰ (fig. 6) qui a probablement eu un caractère symbolique et apotropaïque en rapport avec le culte d'Isis²¹. En tous cas, cette forme caractérise l'orfèvrerie du III^e siècle, comme en témoignent plusieurs bijoux du trésor de Nicolaëvo, sûrement enterré, d'après ses monnaies, au milieu du III^e siècle²², ainsi que de nombreux pendentifs monétaires²³ et diverses représentations de bijoux sur les dernières statues de Palmyre²⁴. Il existe aussi quelques bagues qui reproduisent, à leur échelle, les bracelets à *chaton-fermoir* polygonal²⁵.

Le fermoir en forme de capsule semble avoir été abandonné avant la fin du III^e siècle. Aucun exemplaire ne peut être attribué au IV^e siècle. Le seul bracelet à jonc torsadé qui puisse être daté de cette époque possède un autre système d'ouverture, assez inattendu sur ce type de bracelet²⁶. Cette disparition des bracelets à *chaton-fermoir* est peut-être liée au fait — curieux — que ce fermoir, même lorsqu'il était richement décoré, ne semble pas avoir été porté sur le dessus du bras, peut-être en raison de son poids qui faisait tourner le bracelet et ramenait le *chaton-fermoir* sur le dessous ; c'est du moins ainsi qu'il est représenté sur les statues de Palmyre²⁷. Cet élément a donc disparu, en



FIG. 5. — Bracelet à double ligature et jonc cordé (d'après Segall).



FIG. 7. — Bracelet de Lyon, aujourd'hui disparu (d'après un dessin d'Eugène Fontenay).

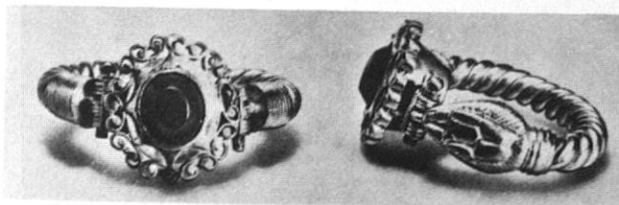


FIG. 6. — Bracelet à chaton-fermoir en forme de polygone étoilé, Musée Benaki (d'après Segall).



FIG. 8. — Croquis d'une partie d'un des bracelets de la trouvaille de Monaco (cf. notes 32 et 33).

partie à cause de cet inconvénient, mais aussi en raison du développement d'autres procédés somptuaires, notamment le travail à jour de l'or (*opus interrabile*).

BRACELETS À JONC EN BOUDIN ET SECTEUR-ORTE (type II).

Les bracelets de cette catégorie sont faits d'une feuille d'or travaillée au *repoussé* avant d'être pliée en boudin ; la ligne de raccord des deux bords de la feuille de métal est habilement dissimulée à l'intérieur du bracelet. Un secteur de la circonférence de ces bracelets peut pivoter grâce à une charnière, pour faciliter le passage du bras, et se fixer ensuite à l'autre branche au moyen d'une goupille. Les dimensions de ces bracelets sont souvent très importantes et

correspondent au goût de l'époque, attesté, notamment par les statues de Palmyre.

Le plus ancien bracelet de ce type ne date probablement pas du III^e siècle, mais de la fin du II^e ; il a malheureusement disparu, par vol, du Musée de Lyon où il était conservé²⁸ (fig. 7). Le jonc en boudin fermé était plat à l'intérieur et bombé à l'extérieur ; il était d'une grosseur moindre dans la région du *secteur-orte* que dans la région diamétralement opposée où apparaissait une bête contenant une monnaie d'or de Lucius Verus. L'attribution de ce bracelet au III^e siècle s'appuie notamment sur l'existence d'un bracelet (fig. 8) de même forme et de même ordonnance décorative, lequel a été retrouvé à

28. Croquis de bracelet dans Eugène FONTENAY, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, p. 281. Par lettre, Mme Madeleine ROCHER-JANEAU, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, à Lyon, nous a précisé que ce vol s'était produit en 1901; nous la remercions vivement de cette information.

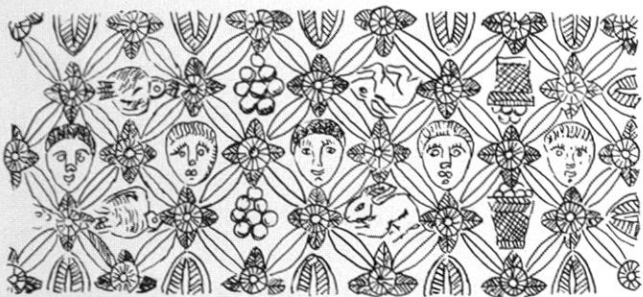


FIG. 9. — Développement d'un des bracelets de la trouvaille de Monaco (d'après *Mém. Soc. des Antiq. de France*, 1879).

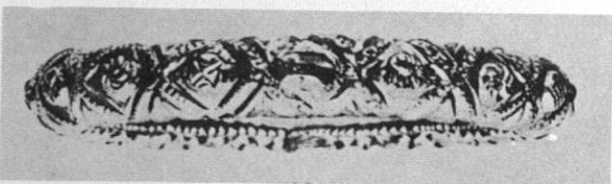


FIG. 10. — Bracelet de l'ancienne collection de Clercq, n° 1311 (d'après A. de Ridder).

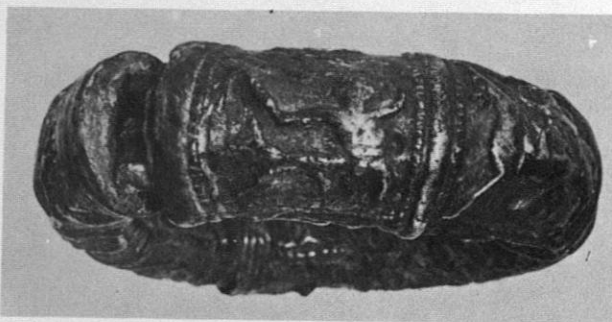


FIG. 11. — Bracelet d'argent, Paris (coll. privée).

29. Ant. HERON DE VILLEFOSSE, *Bijoux du trésor de Monaco*, dans *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, XL, 1879, p. 209-212, fig. p. 209.

30. SCHLUNK, *ouvr. cité*, n° 43, pl. 7 (notice avec bibl. exhaustive); long. du fragment conservé: 7,4 cm.

31. Cf. deux bracelets de la trouvaille de Lyon, ornés chacun d'un buste estampé de Crispine, femme de Commode, COMMARMOND, *ouvr. cité*, n° 3-4, p. 16-17, pl. 2.

32. Par comparaison avec d'autres objets ornés: soit uniquement de médaillons ou monnaies des Sévères, ex. la patère de Rennes (Cabinet des Médailles, Paris), soit aussi d'effigies d'empereurs désirant (?) être considérés comme apparentés à cette dynastie, ex. probable: les bracelets de Petrianecz (Kunst-Historisches Museum, Vienne); importante liste de ces objets dressée par R. MOWAT, *De quelques objets antiques incrustés de monnaies*, dans *Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, XLIX, 1888, p. 220-238.

33. Ant. HERON DE VILLEFOSSE, *Bijoux du trésor de Monaco*, dans *Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, XL, 1879, p. 214-219, fig. p. 215.

34. A. DE RIDDER, *Coll. de Clercq*, t. VII, 1, n° 1311, p. 232, pl. XI et probablement d'autres bracelets, not. le n° 1312, p. 233, non illustrés.

35. Cf. les deux bracelets d'or du Musée de Bonn, dont nous parlerons plus loin, p. 13 et note 62.

Monaco, avec d'autres bijoux et des monnaies, et se trouve daté par ces dernières du troisième quart du III^e siècle, au plus tard²⁹.

Sur le fragment d'un autre bracelet de ce type, conservé à Berlin³⁰, l'orfèvre a également fait appel à des médailles impériales, mais cette fois il s'est contenté d'effigies estampées, procédé qui semble avoir été à la mode sur les bracelets romains dès la fin du II^e siècle³¹. Le fragment de Berlin correspond à la partie mobile — que nous avons appelée secteur-porte — du bracelet. Il comporte les profils de Caracalla et de sa femme Plautilla; puisqu'il représente le tiers du bracelet, on peut supposer que quatre (?) autres personnages, probablement des Sévères³², figuraient sur la partie manquante.

Un troisième bracelet (fig. 9) de ce type, retrouvé presque complet à Monaco³³, avec les bijoux et les monnaies déjà cités, se trouve daté lui aussi, au plus tard, du troisième quart du III^e siècle. Il ne semble pas devoir être attribué à une époque plus ancienne, car il illustre bien l'évolution qui s'est produite dans le décor de ce type de bracelet en quelques décades, par rapport aux deux bijoux précédents. Cette évolution se manifeste par l'apparition d'un compartimentage géométrique qui vient isoler les trois registres du décor et affecte légèrement la forme générale du bracelet puisque ce compartimentage est exécuté au repoussé, en assez vigoureux relief; cette trame est constituée d'ovales effilés réunis quatre à quatre à chacune de leurs extrémités, *all-over pattern* dérivant directement du schéma, déjà banal à l'époque, des cercles sécants.

Ce bracelet de Monaco incite à dater du troisième quart du III^e siècle (ou, au plus tard, du début du IV^e siècle) d'autres bracelets d'or, absolument identiques par la forme et le compartimentage, notamment une paire de bracelets conservés au Kunst-Historisches Museum de Vienne et au moins un des bracelets de l'ancienne collection de Clercq³⁴ (fig. 10), mais il convient d'observer que ces derniers bijoux annoncent par leur jonc d'une grosseur moindre les petits bracelets cylindriques du IV^e siècle³⁵ et, surtout, qu'ils sont d'une seule pièce et ne comportent plus de secteur-porte. Ils doivent, en conséquence, être attribués à une époque plus tardive: le derniers tiers du III^e siècle, peut-être même le début du IV^e siècle.

C'est également à cette période qu'il semble

possible d'attribuer un bracelet (fig. 11) moins luxueux, puisque constitué d'une feuille d'argent (Paris, coll. part.)³⁶, mais qui rappelle les bracelets de Lyon et de Berlin par ses dimensions importantes et par son secteur-porte et, de plus, présente l'intérêt de comporter un compartimentage encore plus géométrique que les bijoux précédents. Toute la surface en vue du bracelet est divisée, par un travail au repoussé, en quadrilatères contigus répartis en trois files de six cases; des dimensions plus importantes étant accordées aux cases de la file médiane et aux éléments décoratifs qui y prennent place. Ce bijou d'argent constitue le premier exemple concret d'un style décoratif de bijou qui n'était connu que par des bracelets (par ailleurs d'un type différent), représentés avec minutie sur plusieurs statues de Palmyre³⁷. La *vérisme* de la sculpture funéraire palmyrénienne autorisait déjà à considérer que de tels bracelets avaient existé (vers le milieu ou la seconde moitié du III^e siècle, d'après la date des sculptures³⁸); la découverte d'un style décoratif identique sur un bracelet d'une autre forme, mais probablement de la même époque, renforce considérablement cette hypothèse.

Les plus anciens bracelets du type II se caractérisent aussi par un bombement plus marqué du jonc dans la région diamétralement opposée à celle du fermoir; le jonc se rétrécit ensuite progressivement de part et d'autre. Or, les Romains ont utilisé des bourses en cuir^{38 bis} de même forme qu'ils portaient autour du poignet: les bijoux n'auraient-ils pas emprunté leur forme à l'objet utilitaire? Le fait que les premiers bracelets de ce type aient été ornés d'une ou plusieurs monnaies réelles ou estampées, viendrait à l'appui de notre hypothèse.

BRACELETS PLATS EN FORME DE MANCHETTE (type III).

Cette catégorie de bracelets est cataloguée ici avec les réserves qui s'imposent puisqu'aucun exemplaire ne nous est encore parvenu et que ces bracelets ne nous sont connus que par leur représentation sur des statues de Palmyre. Mais il sont d'un type particulier et nouveau qu'il convenait de mentionner, car il annonce les manchettes byzantines plus tardives dont quelques exemplaires seulement, en or³⁹ ou en ivoire⁴⁰, sont actuellement connus. Les bracelets

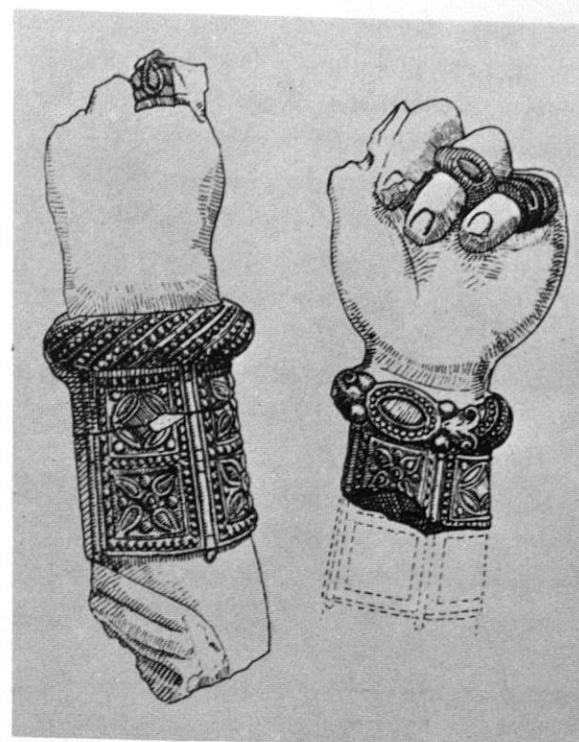


FIG. 12. — Fragment sculpté provenant de Palmyre, croquis (d'après H. Seyrig).

palmyréniens (fig. 12) se présentent comme de larges manchons plats dont on ignore s'ils étaient d'une seule pièce, avec certainement une longue goupille coulissant dans une charnière de fermeture, ou s'ils possédaient plusieurs articulations, c'est-à-dire une *porte* qui serait confondue (sur les statues), avec le reste du bijou. Dans ce dernier cas, ce type de bracelet aurait subi, comme l'a envisagé M. Seyrig⁴¹, une importante influence de la part de bijoux asiatiques⁴² (fig. 13 et 14).

36. Cf. notre article, *Un bracelet romain en argent repoussé*, dans *Objets*, III, 1970, p. 11-18.

37. D. MACKAY, dans *Iraq*, IX, 1949, pl. LVII, 2; LVIII, 1, 2; H. SEYRIG, dans *Syria*, XXIX, 1952, fig. 13-15, p. 233.

38. Nous nous basons sur la chronologie de H. INGOLT, *Palmyrene Reliefs: Chronology and Style*, dans *Amer. Journal of Arch.*, XXVII, 1923, p. 69 et s., reprise dans *Studier over Palmyrensk Skulptur*, Copenhagen, 1928.

38 bis. Robert FORRER, *Deux bracelets bourse trouvés en Alsace*, dans *Cahiers d'archéol. et d'hist. d'Alsace*, VI, 1931-1934, p. 119-130.

39. Ex. de la période IX^e-XI^e siècle: A. GRABAR, *Deux manchettes émaillées byzantines*, dans *Cab. Archéol.*, XIII, 1952, p. 293-296, fig. 1-3, p. 295; E. KOVACS, *Les fragments d'une armilla byzantine à Veszrem*, dans *Acta Historiae Aritum Academiae Scientiarum Hungaricae*, XII, 1966, p. 347-352, 4 fig.

40. Cf. notice de découverte: *Bull. de la Soc. archéol. bulgare* (en bulg.), V, 1915, p. 225, avec fig.

41. Cf. *Syria*, XXIX, 1952, p. 333-334.

42. Bracelets de Taxila et du Bosphore Cimmérien, cf. mes notes 72 et 73.



FIG. 13. — Bracelet à porte provenant d'un tombeau du Bosphore Cimmérien.

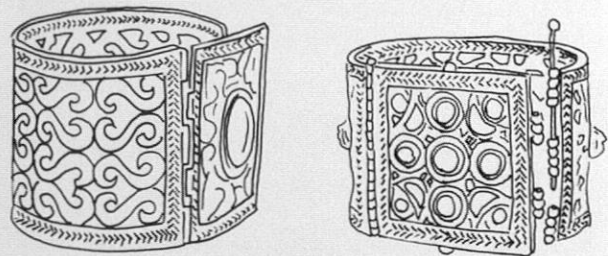


FIG. 14. — Deux bracelets à porte provenant des fouilles de Taxila (Inde).

BRACELETS À BOUDIN AJOURÉ ET SECTEUR-PORTE (type IV).

D'une manière générale, les bracelets de cette catégorie sont, par rapport à ceux du type II, le simple résultat d'un changement de technique : le travail au *repoussé* a été remplacé par un ciselage à jour du métal, remarquable variété d'*opus interrasile* ; cette technique a entraîné quelques légères modifications de la structure des bracelets : l'aménagement de contreforts à l'intérieur du boudin et, d'autre part, l'ouverture du jonc à l'endroit où il était en contact avec

43. A. DE RIDDER, *Coll. de Clercq*, t. VII, 1, n° 1272 à 1275, p. 224-225, pl. XI ; on voit plus loin, lors de l'étude du type VIII, qu'un autre bracelet de la coll. de Clercq, le n° 1337, peut être joint à ce groupe.

44. C'est l'époque généralement admise, sur le témoignage, notamment, de nombreux pendentifs monétaires à monture ajourée ; en fait, l'étude des débuts de l'*opus interrasile* dans l'orfèvrerie reste à faire, mais elle ne pourrait que confirmer cette date ou la déplacer vers l'époque des Sévères, ce qui en aucun cas ne s'opposerait pas à notre hypothèse.

le bras. Cette dernière s'explique par le fait que la technique d'ajourage invitait à placer derrière le métal un fond sur lequel l'ornementation pouvait se détacher davantage ; il faut certes convenir que jusqu'à présent aucune trace réelle de ce fond n'a été retrouvée avec les bracelets, mais cette lacune est probablement due au fait que ce fond était certainement composé de bois, de cuir ou d'étoffe, en tout cas d'une matière putrescible.

D'autre part, nous ne connaissons comme exemples de ce type que des bracelets de l'ancienne collection de Clercq, provenant de fouilles non scientifiques et probablement clandestines.

Tous⁴³ (fig. 15 et 16) ressemblent, par leur forme générale et leurs grandes dimensions, aux bracelets en boudin du type II ; la présence d'un *secteur-porte* représentant là aussi environ le tiers de la circonférence confirme cette parenté directe. Sans étudier leur ornementation (dont l'analyse entraînerait à faire l'histoire de l'*opus interrasile*), remarquons qu'elle se répartit en trois registres séparés par des lignes droites, soigneusement réservées dans le métal. On a déjà pu observer ce décor en trois registres sur tous les bracelets du type II : tantôt (sur les plus anciens : le bracelet de Lyon et le fragment de Berlin) les trois registres étaient simplement distincts parce que composés de motifs différents ; tantôt (sur les bracelets datant d'une période qui commence au milieu du III^e siècle) ces registres étaient nettement séparés par une trame géométrique. C'est cette dernière variante que nous trouvons sur les bracelets du type IV.

En conséquence, il semble logique d'attribuer à cette même période (qui commence au milieu du III^e siècle) les bracelets à boudin ajourés du type IV. Cette date peut même être précisée, car elle doit coïncider avec l'époque où la technique de l'*opus interrasile* s'est répandue dans l'orfèvrerie : soit, au plus tard, le troisième quart du III^e siècle⁴⁴. D'ailleurs, le fait que la forme et la structure des bracelets du type IV soient encore pratiquement identiques à ceux du type II, en dépit du changement de technique qui rendait nécessaire quelques aménagements (notés plus haut), indique bien que cette transposition vient de se produire, c'est-à-dire qu'il s'agit de quelques-uns des plus anciens bracelets travaillés à jour, du moins au sein d'une région ou d'un atelier. La technique nouvelle de l'*opus inter-*

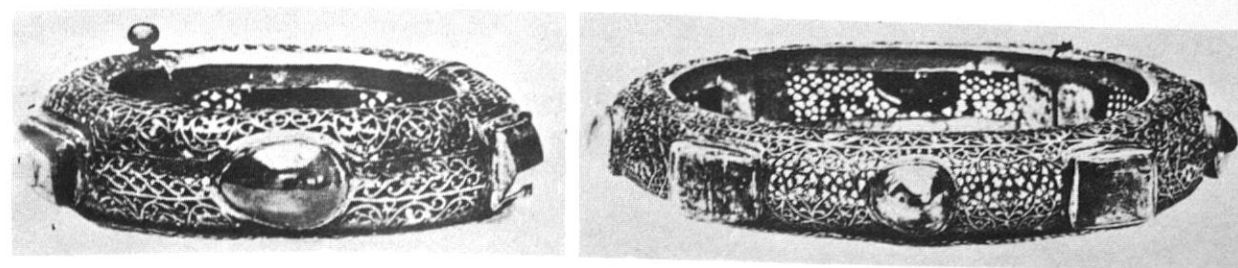


FIG. 15 et 16. — Bracelets de l'ancienne collection de Clercq, n° 1275 et n° 1272 (d'après A. de Ridder).

rasile n'a pas encore eu le temps d'y susciter une forme de bracelet qui lui soit propre, comme elle le fera dans le dernier quart du III^e siècle. L'orfèvre a conservé une des formes en usage depuis le début du siècle. Il s'agit d'ailleurs probablement de bijoux d'un même atelier, car ils proviennent tous de Syrie et, surtout, présentent entre eux d'incontestables analogies, tant dans l'aspect général que dans le détail technique ou ornemental.

BRACELETS ÉPIGRAPHES À JONC SEMI-HEXAGONAL SANS FERMOIR (type V).

Par leur jonc de grand diamètre, entièrement travaillé à jour, convexe à l'extérieur, ouvert à l'intérieur pour recevoir le même probable fond de couleur, les bracelets d'or de ce type V (fig. 17-19) se distinguent des précédents par deux innovations importantes : 1) le profil de leur jonc n'est plus arrondi, mais à pans coupés, semi-hexagonal (si l'on peut dire) et chacun des trois pans ainsi déterminés coïncide avec l'un des trois registres du décor (autre trait de parenté avec les bracelets du type IV et, même, les bracelets du type II) ; 2) le *secteur-porte* a été supprimé, de même que tout fermoir : le bracelet se présente donc d'une seule pièce, sans aucune articulation.

Pour la première fois, l'habitude de répartir le décor en trois zones et le goût croissant pour le compartimentage géométrique ont une conséquence sur la forme même du bracelet (celle-ci serait également perceptible, dans une moindre mesure, sur le bracelet d'argent du type II). Ce phénomène se rattache au goût pour les formes polygonales qui caractérise les objets de métal du III^e siècle, notamment les plus originaux : en dehors de curieux petits récipients hexagonaux en bronze émaillé⁴⁵, les exemples se rencontrent surtout dans la bijouterie⁴⁶ où de nombreuses pièces sont sûrement antérieures au

milieu du III^e siècle, notamment une paire de bracelets provenant de la trouvaille de Nicolaëvo (trésor enfoui, d'après ses monnaies, vers 248/249) et constitués chacun d'un tube d'or, creux, parfaitement lisse et strictement polygonal⁴⁷.

La seconde transformation (la suppression du *secteur-porte*) s'explique peut-être par la relative inutilité d'un élément plus décoratif que fonctionnel — et qui présentait, de plus, on l'a noté plus haut, un inconvénient certain à l'usage — sur des bijoux dont l'effet était assuré par les raffinements de la technique ajourée, auxquels s'ajoutait sur de nombreux bracelets (les plus anciens, semble-t-il) le jeu polychrome des combinaisons de pierres et de perles. Cette disparition du fermoir doit, par ailleurs, être rapprochée de l'arrêt brutal que nous avons observé dans le développement du *chaton-fermoir* des bracelets du type I, phénomène qui semblait se situer au cours des dernières décades du III^e siècle. Il est logique de penser que cet arrêt dans l'évolution du *chaton-fermoir* a coïncidé avec l'apparition des premiers bracelets sans fermoir, qu'il conviendrait donc de dater de la fin du III^e siècle. Ce raisonnement et cette date sont confirmés par la trouvaille

45. Sept exemplaires conservés dans des musées (Brescia, Reading, Bonn, Köln, Wien, Saint-Germain-en-Laye), deux autres dans des collections particulières ; sur ces objets, probablement des enciers, voir W.H. FORSYTH, *Provincial Roman Enamels recently acquired by the Metropolitan Museum of Art*, dans *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, p. 297-300, fig. 1-4, et N. THIERRY, *A propos d'une nouvelle pyxide d'époque romaine à décor d'émail « mille-fiori »*, dans *Antike Kunst*, V, 1962, p. 65-68, pl. 24 : ces deux articles contiennent une bibliographie complète.

46. Voir surtout les anneaux polygonaux, généralement attribués d'une façon assez vague au III^e ou IV^e siècle, et notamment les anneaux polygonaux décorés, comme les bracelets, d'inscriptions ajourées et dont deux exemples au moins peuvent être sûrement datés de la première moitié du III^e siècle, cf. F. HENKEL, *Die römischen Finger-Ringe der Rheinlande*, Berlin, 1913, n° 19, p. 5 et pl. I, et FILOW, *Le trésor romain de Nicolaëvo*, dans *Bull. Soc. archéol. bulgare* (en bulg.), IV, 1914, pl. IV, 6 et fig. 1, p. 9.

47. FILOW, *art. cité*, p. 8, pl. IV, 4.

de Petrianecz qui apporte deux bracelets sans fermoir bien datables de la fin du III^e siècle⁴⁸. On pourrait certes considérer que sur ces bracelets comme sur d'autres tout fermoir était devenu inutile en raison de leur grand diamètre d'ouverture, mais ce serait oublier que de nombreux bracelets à *chaton-fermoir* plus anciens possédaient déjà de grandes dimensions. La disparition du *chaton-fermoir* relève d'un changement de goût dont témoignent, sur les bracelets de Petrianecz comme sur ceux du type V, d'autres innovations.

Parmi celles-ci, sur les bracelets du type V, l'initiative la plus originale consiste en inscriptions dont les lettres — grecques — sont ciselées en réserve sur le registre médian de chaque bracelet. On connaissait déjà l'existence de telles inscriptions sur une paire de bracelets découverts en Syrie, à Tortose⁴⁹ (fig. 17-18) ; par contre, pour une autre paire, conservée au Cabinet des Médailles, à Paris⁵⁰ (fig. 19), c'est seulement un récent examen de ces deux bijoux qui nous a permis d'y découvrir de semblables inscriptions⁵¹. Comme sur les bracelets de Tortose, il s'agit de vœux de bonheur et de réussite, exprimés en langue grecque. Pour chaque paire de bracelets, le souhait est différent d'un exemplaire à l'autre. Sur les bracelets du Cabinet des Médailles, les lettres sont situées, une par une, entre les chatons garnis tour à tour d'une pierre ou d'une perle, l'inscription se poursuivant sur toute la circonférence de chaque bijou.

48. Cf. *infra*, p. 21 et n. 99.

49. L'un est au Musée de Saint-Louis (États-Unis), cf. G. EISEN, *An Antique Gold Bracelet in opus interrasile*, dans *Bull. of the City Art Museum of St. Louis*, X, oct. 1925, p. 53-58, fig. 54-56 ; l'autre à l'Antiquarium de Berlin, cf. GÖTZE, dans *Amiliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen*, XXXV, 1913, fig. 43, col. 85-86 où est reproduite également la clochette d'or trouvée avec les deux bracelets ; photographie republiée par SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, n° 42, pl. 7.

50. Inv. n°s 511 et 512 ; ces bracelets sont entrés au Cabinet des Médailles en 1863 (don de Luynes, Inv. n°s 38 et 41) ; ils ont été mentionnés par quelques auteurs, mais sont encore inédits. Nous en préparons la publication.

51. Chacune des lettres des inscriptions est disposée entre deux pierres précieuses ou perles ; la fin des mots est marquée par un élément ornemental, exécuté lui aussi en *opus interrasile*. Les inscriptions font le tour des bracelets. La richesse de cette décoration exigent de nombreuses photographies de détails. La lecture des inscriptions ne pose pas de problème important : l'un des bracelets porte : XP(Ι) EYTYXOYCA et l'autre : XP(Ι) YTIENOYCA ; on notera que ces formules sont très proches de celles des bracelets de Tortose : EYTYX(Ι)C XP(Ι) ΔΙΑ BIOY et ΨYXH KAAH YTIAINOYCA (ΦOPI?), à condition de ne pas tenir compte de l'interprétation fantaisiste proposée par G. Eisen pour le bracelet du Musée de Saint-Louis, États-Unis, cf. son article déjà cité *supra*, note 49.

Il n'en est pas tout à fait de même sur les bracelets de Tortose (lesquels, d'ailleurs, se distinguent aussi des précédents par une forme octogonale et l'absence de toute gemme) : l'inscription y est divisée en quatre parties, car l'orfèvre a voulu faire alterner, sur le registre médian de l'octogone, un pan décoré de lettres et un pan décoré d'ornements. En dépit de ces différences de détails, les deux paires de bracelets et leurs inscriptions reflètent la même recherche d'alternance, le même goût pour le rythme.

Quelles est la date de fabrication de ces deux paires de bracelets, seuls exemplaires connus de ce type V ?

Par leur forme et leur structure à trois pans, ceux-ci dérivent des bracelets du III^e siècle, notamment des bracelets du type IV dont ils conservent la technique décorative. D'autre part, ce type de bijou constitue une forme de transition entre les bracelets en boudin du III^e siècle et les bracelets plats du IV^e. Le fait que l'une des deux paires de bracelets du type V (celle du Cabinet des Médailles) comporte des pierres (ce qui rappelle les bracelets du III^e siècle) alors que l'autre paire n'offre plus de décor gemmé (ce qui préfigure les bracelets du IV^e siècle) renforce cette hypothèse. L'évolution de la forme est d'ailleurs plus avancée sur les bracelets de Tortose que sur ceux du Cabinet des Médailles : sur ces derniers, la géométrisation ne concerne que le profil du jonc dont les registres parallèles sont devenus trois surfaces planes se succédant à angles vifs, alors que sur les bracelets de Tortose cette tendance se manifeste aussi dans la forme du jonc, qui est parfaitement octogonale au lieu d'être circulaire. A ce propos, il est intéressant de rapprocher ces derniers bijoux du bracelet d'argent du type II (cf. p. 7 et fig. 11), bracelet qui offrait déjà un aspect quelque peu polygonal du fait de la succession de six compartiments sur chacun de ses trois registres. Ces trois bijoux marquent le même terme d'une même évolution qui s'est accomplie durant le III^e siècle ; de ce point de vue, ils doivent être contemporains et ne pas être postérieurs au début du IV^e siècle.

Par ailleurs, le nombre extrêmement réduit de bracelets épigraphes à pans coupés laisse supposer que ce type de bijou n'a été fabriqué que pendant une période relativement courte ; il serait donc surprenant que leurs dates respec-

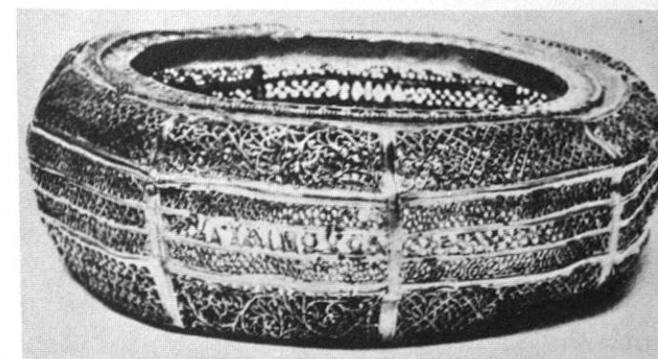
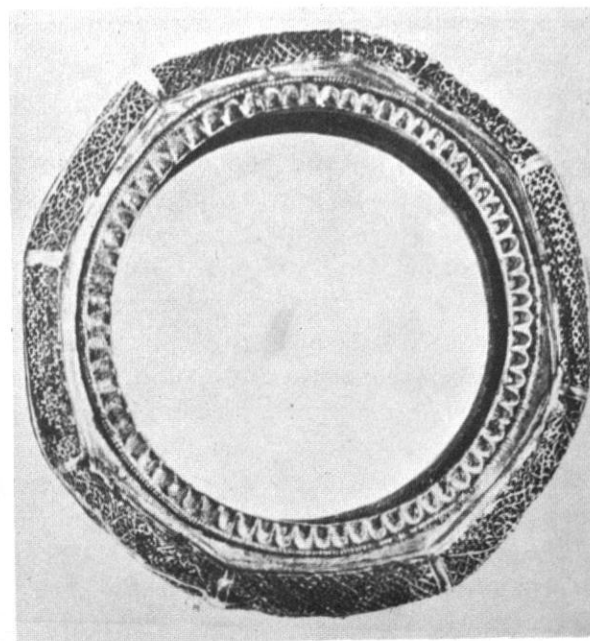


FIG. 17 et 18. — Bracelet trouvé à Tortose, Syrie, conservé au Musée de Saint-Louis (État-Unis) (d'après Eisen).

FIG. 19. — Bracelets inédits de l'ancienne collection de Luynes, aujourd'hui au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, Paris (cliché Denise Fourmont, C.N.R.S.).



tives fussent séparées par plus de quelques décades. Un tel écart suffit d'ailleurs à expliquer les différences que présentent, de l'une à l'autre, les deux paires de bracelets : ceux du Cabinet des Médailles sont certainement les plus anciens et représentent l'un des premiers types de bracelets sans fermoir du dernier quart du III^e siècle ; les bracelets de Tortose constituent la dernière variante de bracelet à jonc convexe travaillé à jour, avant le succès des bracelets plats, lequel durera jusqu'à la fin du IV^e siècle. Les bracelets de Tortose sont aussi les premiers bracelets d'*opus interrasile* dépourvus de pierres de couleur ; bien qu'elle annonce les bracelets du IV^e siècle, cette disparition pose un problème : s'agit-il d'un simple changement de goût ou d'un signe de difficultés d'approvisionnement en pierres précieuses, conséquence de la crise économique et de l'insécurité des relations commerciales à cette époque ?

Le fait que les quatre bracelets du type V

soient les seuls à posséder des inscriptions à lettres découpées en réserve, toutes rédigées en caractères grecs avec des formules de souhaits presque identiques, implique qu'il s'agit là d'une mode de courte durée, du moins sur les bracelets.

Si l'on essaie de faire l'histoire de ce type d'inscription, on constate que les premiers exemples en apparaissent vers le milieu du III^e siècle⁵² et que cette mode se répand dans la bijouterie d'or et d'argent à la suite de la technique ornementale dite *opus interrasile*, dont elle n'est d'ailleurs qu'une application à l'épigraphie. Le témoignage nous en est surtout offert par des anneaux d'une grande finesse d'exécution — et dont les petites dimensions ont sans doute favorisé la conservation ; ces anneaux, attribués jusqu'ici d'une manière assez vague aux III^e et IV^e siècles, sont à rapprocher systématiquement

52. Comme le prouve, par exemple, l'anneau trouvé à Nicolaëvo, en Bulgarie, avec d'autres bijoux et des monnaies, cf. *supra*, note 46.

des bracelets du type V en raison de leur forme polygonale, de la disposition de leurs inscriptions, des formules de souhait employées et aussi de quelques éléments ornementaux extrêmement caractéristiques⁵³. Cette mode paraît avoir son terme à l'époque de Constantin, à en juger notamment par sa propagation dans une catégorie de verrerie de haut luxe : les *diatrètes* ou coupes à libations en verre taillé avec une habileté et une patience qui étonnent encore aujourd'hui⁵⁴ ; ces inscriptions à lettres découpées en réserve dans la masse du verre sont, de même que le parti pris d'ajourage de ces *diatrètes*, le résultat d'une influence de l'*opus interrasile* des orfèvres comme le prouve d'ailleurs l'existence de coupes dont la résille n'est pas de verre, mais de métal⁵⁵. La période de vogue de ces inscriptions à lettres en réserve est également indiquée par l'absence sur les anneaux comme sur les bracelets de toute formule de caractère chrétien, ce qui n'aurait pu être si cette mode s'était prolongée, comme on l'a souvent laissé entendre, durant tout le IV^e siècle.

En ce qui concerne les bracelets du type V et notamment ceux de Tortose, trouvés avec une clochette qui comportait elle aussi une inscription ajourée à lettres découpées en réserve⁵⁶,

53. Voir *The Archaeological Journal*, VII, 1850, p. 192, fig. face p. 192 ; C.D.E. FORTNUM, *On some finger-rings of the early Christian period*, *ibid.*, XXVI, 1869, p. 141, avec fig. ; MARSHALL, *Catalogue of Finger Rings... in the British Museum*, n° 572, 573, 642, 643, 857, 987, pl. XVI, XVII, XXII, XXV ; DALTON, *Cat. of the Early Christian Antiquities...*, pl. IV, n° 252 ; RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, p. 143, pl. VI, etc.

54. Anton KISA, *Das Glas im Altertum*, Leipzig, 1908, t. II, p. 606-630 ; quelques études scientifiques récentes, cf. O. DOPPELFELD, *Das Diatretglas aus dem Gräberbezirk des römischen Gutshofes von (von) Kölnbraunsfeld*, dans *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, V, 1960-1961, p. 7-35, ou Josef RÖDER, *Die Diatretglasscherbe V 6211 des Römisch-Germanischen Museums Köln*, *ibid.*, VI, 1962-1963, p. 98-106.

55. Cf. le fragment de monture en argent du trésor de Traprain, A.O. CURLE, *The Treasure of Traprain*, Glasgow, 1923, p. 73 et s., fig. 56-57, pl. XXVIII ; F. DREXEL, *Das Silberschatz von Traprain*, dans *Germania*, XI, 1925, p. 128, fig. 6.

56. Cf. R. ZAHN, dans *Amtliche Berichte der königl. Kunstsammlungen*, XXXV, 1913, col. 86, fig. 43.

57. G. BECATTI, *Oreficerie antiche dalle Minoiche alle Barbariche*, Roma, 1955, p. 217 ; W.F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Munich, notice 119 ; O. von FALKE, *Spätantikes Goldschmuck aus Alexandria*, dans *Pantheon*, XIV, 2, 1934, p. 370-372.

58. N° 510, bracelet entré au Cabinet des Médailles en 1863 (don de Luynes, inv. n° 39), inédit.

59. Friedrich HENKEL, *Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete*, Berlin, 1913, p. 269, n. 6 et fig. 248, p. 249 ; reproduit en coul. dans P. LA BAUME, *Römisches Kunstgewerbe*, Braunschweig, 1964, pl. XIV, face p. 288.

ils appartiennent certainement à la période de plein succès de ce procédé décoratif ; la fin du III^e ou le début du IV^e siècle.

Il faut signaler que la datation des bracelets de Tortose durant cette période se heurte à l'opinion de plusieurs auteurs qui ont attribué ces bijoux à la fin du IV^e siècle ou au V^e⁵⁷. Cette chronologie, peu étayée par ceux qui l'ont proposée, n'est pas incompatible avec l'ensemble de notre étude, mais une telle éventualité ne saurait s'expliquer que comme une nouvelle manifestation du phénomène de reprise de types de bijoux du III^e siècle : seule une analyse détaillée de leur technique et de leur ornementation, dont les publications ne donnent qu'une idée approximative, permettrait de trancher le débat.

BRACELETS PLATS ARTICULÉS (type VI).

Ces bijoux sont constitués d'un bandeau étroit et plat dont une partie peut pivoter grâce à une charnière pour faciliter le passage du bras. Ce *secteur-porte* qui comporte un fermoir à goupille et représente environ le tiers de la circonférence du bracelet rappelle tout à fait le dispositif observé sur les bracelets depuis le début du III^e siècle. Les rares exemplaires de ce type de bijou sont travaillés à jour dans une plaque d'or assez épaisse ; ils sont de plus ornés de pierres précieuses et de perles.

A notre connaissance, il n'existerait que deux exemplaires de ce type. L'un (fig. 20), inédit, est conservé au Cabinet des Médailles, à Paris ; il provient certainement de Syrie, où il a été acquis⁵⁸. En vue d'une comparaison à venir, notons que ce bijou comporte trois saillies parallèles dont deux sont constituées par les rebords du bandeau et la troisième par un gros fil pseudo-granulé qui relie les chatons entre eux. L'autre bracelet, trouvé et conservé à Cologne⁵⁹, présente la curieuse particularité de posséder deux sections mobiles ; les deux éléments de ce double *secteur-porte* pivotent chacun grâce à une charnière propre et peuvent se fixer l'un à l'autre, pour fermer le bracelet, au moyen d'une goupille de type habituel. Cette double articulation — rare et d'une complexité superflue — date ce bracelet de la période d'apparition des bracelets plats qui coïncide avec la fin de la période des bracelets articulés, c'est-à-dire le dernier quart du III^e siècle, dont

ces bracelets ont d'ailleurs les caractéristiques techniques (*opus interrasile* sur plaque épaisse) et le répertoire ornemental.

BRACELETS PLATS SANS FERMOIR (type VII).

Ces bracelets dérivent directement des précédents : ils sont également constitués d'un bandeau étroit et plat et ne s'en distinguent que par l'absence de tout élément mobile et même de tout fermoir. Ils se présentent d'une seule pièce, sans ouverture facilitant le passage du bras, quel que soit le diamètre du bijou. Par cette structure, ils rappellent les bracelets du type V, déjà sans fermoir et à jonc convexe décomposé en surfaces planes.

Contrairement aux types V et VI qui n'étaient représentés que par quelques exemplaires, le type VII apporte une riche série de bracelets dont trois variantes sont originales. Ce fait laisse déjà entrevoir que ce type de bracelet a été en usage plus longtemps que les précédents qui, formellement, semblent n'avoir constitué que des formes transitoires.

Les premiers exemplaires de ce type sont représentés par une paire de bracelets de l'ancienne collection de Clercq⁶⁰ (fig. 21). Ces deux bijoux ressemblent exactement, et par des détails très caractéristiques (notamment trois saillies parallèles dont l'une, médiane, est constituée d'un gros fil pseudo-granulé reliant les chatons entre eux), au bracelet de Luynes du type VI. La seule différence réside dans la suppression du *secteur-porte*. Une étude de la variante d'*opus interrasile* et de leur ornementation confirmerait cette parenté. Ces deux bracelets proviennent aussi de Syrie ; ils sortent certainement du même atelier que le bracelet cité du type VI et datent certainement, comme lui, du dernier quart du III^e siècle.

Un autre bracelet, trouvé dans le nord de la France, près de Pont-Audemer (Eure)⁶¹ (fig. 22), constitue une intéressante variante du type VII, à la fois par sa forme, ses dimensions et sa structure. Il s'agit bien sûr, comme le veut le type étudié, d'un bijou d'une seule pièce, sans fermoir, à bandeau plat, mais ce bandeau comporte d'originaux rebords en fort relief et qui, par leurs détails, évoquent exactement des guirlandes cylindriques du type si souvent représenté au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne. Néanmoins, ces guirlandes

— exceptionnelles dans la bijouterie — sont si caractéristiques qu'elles permettent de comparer le bracelet de Pont-Audemer à deux bracelets (fig. 23), certes plus modestes, mais exactement en forme de guirlandes tubulaires, et qui présentent l'avantage d'avoir été découverts à Bonn en même temps, semble-t-il, que des monnaies qui en situent la date de fabrication au milieu ou dans la première moitié du IV^e siècle⁶², ce qui fournit un important élément de datation pour ce bracelet de Pont-Audemer.

Toute la surface du bandeau plat de ce bijou est ciselée à jour en une véritable dentelle de métal, si bien que, autant par ses dimensions importantes⁶³ que par les raffinements de sa technique, ce bracelet produit un vif effet de luxe qui contraste avec son poids relativement faible dû aux faits que les rebords sont creux et que le bandeau est constitué d'une lame d'or extrêmement mince ; cette relative légèreté doit être notée, car elle annonce, à notre avis, le poids des autres bracelets plats du IV^e siècle, encore plus réduit et qui ne représente plus qu'un quart ou un cinquième du poids des bracelets du siècle précédent⁶⁴.

Cette volonté d'économiser les matériaux précieux explique peut-être aussi l'absence de gemmes que l'on observe sur le bracelet de Pont-Audemer et sur les autres bracelets plats du IV^e siècle. Il s'agit peut-être moins d'un changement de goût que d'une nécessité provoquée par la crise du III^e siècle et par les deux dévaluations successives de Dioclétien et Constantin qui ne font qu'entériner une rareté.

60. A. DE RIDDER, *Coll. de Clercq*, t. VII, 1, *Les Bijoux*, n° 1296-1297, p. 230, pl. XI.

61. CHABOUILLET, *Cat. gén. et raisonné... de la Bibl. nat.*, Paris, 1858, n° 2663, p. 136 ; reproduit dans E. COCHE DE LA FERTÉ, *Les bijoux antiques*, Paris, 1956, pl. 44, 2.

62. Musée de Bonn, Inv. 34.278/79 ; cf. *Bonner Jahrbücher*, 136/137, 1932, p. 306 et pl. 64, 2 ; vingt solidi de Dioclétien, Constance II, Constant, Magnence ont été découverts en 1930 « angeblich zusammen mit den damals gefundenen goldplattierten Armreifen », *ibidem*, p. 230 ; quelques précisions sur cette trouvaille monétaire se trouvent probablement dans *Deutsche Münzblätter*, LX, 1940, p. 117 et suiv., 153, qui m'est resté inaccessible ; excellentes reproductions en coul. dans *Aus Rheinischer Kunst und Kultur. Auswahlkatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, texte de H. von PETRIKOVITS, Bonn, 1963, pl. coul. face p. 64, l'A. réaffirme (p. 82-83) que les bracelets ont été trouvés « mit anderen Goldsachen und Goldmünzen ».

63. Diamètre : 8,6 à 8,9 cm ; largeur du bandeau : 4,7 cm.

64. Poids du bracelet de Pont-Audemer : 132 g ; à titre de comparaison, poids d'un bracelet de l'époque de Septime Sévère, de dimensions beaucoup plus petites : 160 g env. ; poids d'un bracelet plat du IV^e siècle dérivant, pour la forme, du bracelet de Pont-Audemer, env. 30 g.

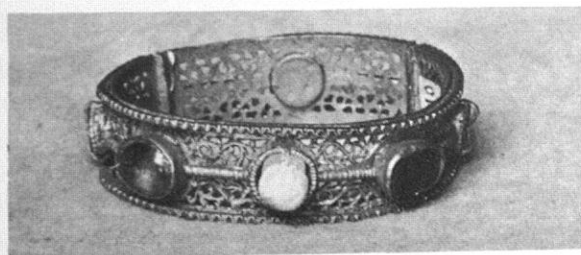


FIG. 20. — Bracelet inédit de l'ancienne collection de Luynes, aujourd'hui au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, Paris (cliché Denise Fourmont, C.N.R.S.).

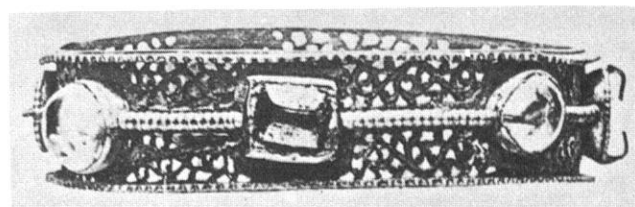


FIG. 21. — Bracelet de l'ancienne collection de Clercq (d'après A. de Ridder).

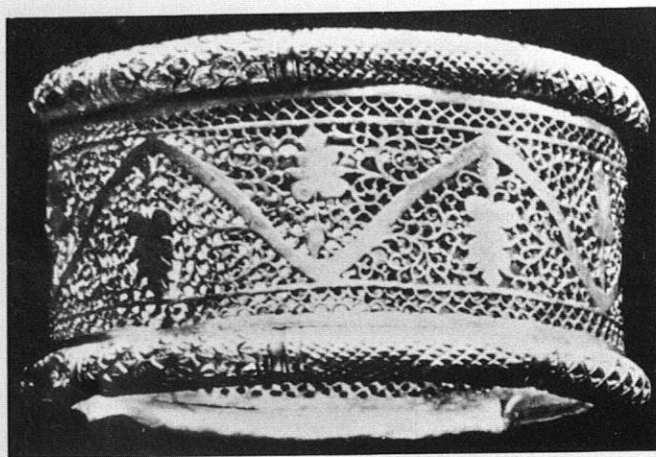


FIG. 22. — Bracelet de Pont-Audemer (Eure).

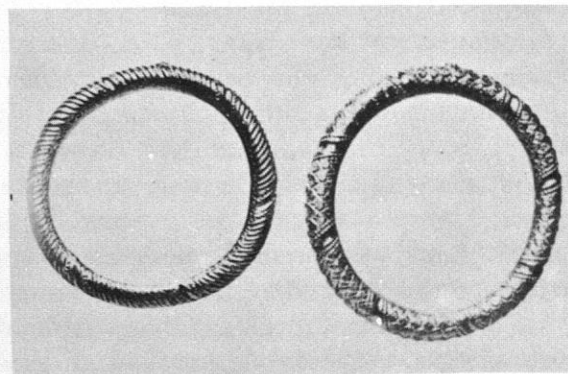


FIG. 23. — Bracelets en forme de guirlande, provenant de Bonn.

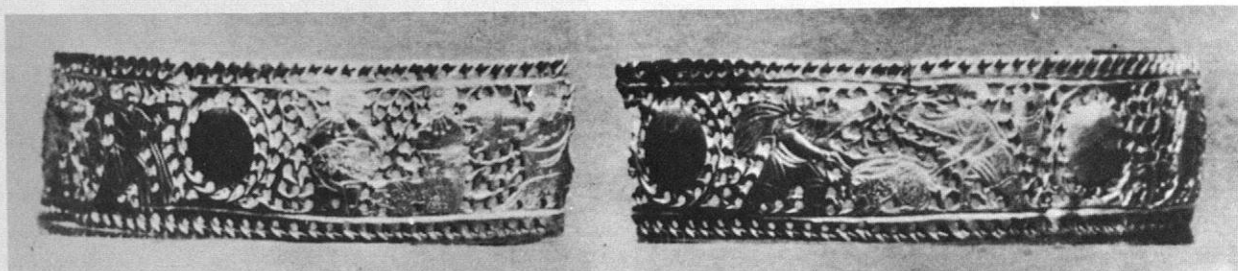


FIG. 24. — Fragments d'un bracelet conservés au British Museum (d'après Heurgon).

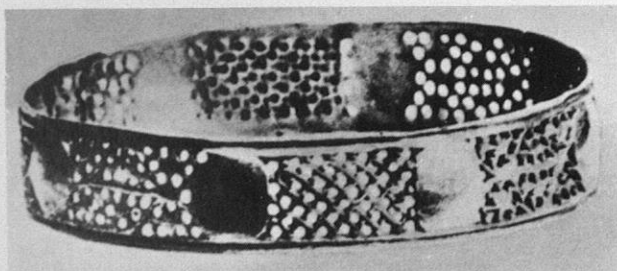


FIG. 25. — Bracelet de Jülich, conservé à Cologne (d'après Heurgon).

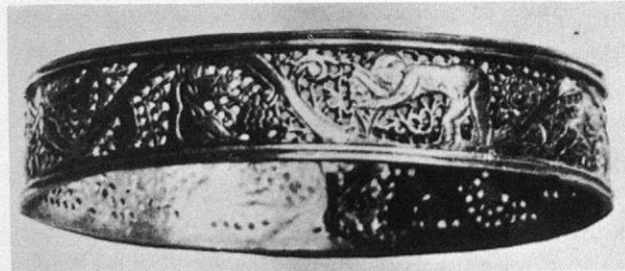


FIG. 26. — Bracelet de la trouvaille de Desana, Italie (d'après Heurgon).

faction de l'or qui vaut désormais treize fois plus que l'argent⁶⁵. En ce qui concerne le bracelet de Pont-Audemer, cette économie d'or et la minceur qui en résulte permettent de comprendre deux particularités de ce bijou : d'une part, l'apparition d'une ligne en zigzags, d'un effet plutôt malheureux, qui parcourt tout le bandeau et que l'orfèvre tente de faire accepter en l'agrémentant de palmettes, réservées comme les zigzags dans la plaque de métal ; d'autre part, la présence des deux rebords en fort relief, mais faits, eux aussi, d'une feuille mince. Ces éléments résultent principalement d'astuces pour consolider le bracelet et lui donner plus de rigidité, car, du fait de l'épaisseur insuffisante des plaques d'or employées, toute torsion du bandeau risquait de provoquer une déchirure de la dentelle d'or qui constitue le seul élément véritablement somptuaire de ce bijou.

En résumé, il faut voir dans celui-ci un bracelet de grand luxe d'une époque pauvre : l'artiste a multiplié les astuces pour vaincre les difficultés du temps et produire néanmoins un bijou d'un grand effet. Il s'agit probablement d'un des plus anciens bracelets où l'orfèvre a fait appel au procédé des *réerves* pour procurer une solidité suffisante à un bijou exécuté dans une plaque trop mince. Divers éléments concourent à dater ce bracelet de la première moitié du IV^e siècle.

On a, en effet, la preuve que le procédé des *réerves*, qui est apparu comme une improvisation astucieuse mais inesthétique sur le bracelet de Pont-Audemer, s'était nettement perfectionné dès la fin de la première moitié du IV^e siècle. Cette affirmation ne s'appuyait autrefois que sur une trouvaille d'Asie Mineure qui comprenait, parmi d'autres objets accompagnés de six *aurei* de Constance II, une garniture de ceinturon⁶⁶ formée de deux plaques maintenues à quelques millimètres l'une de l'autre par un rebord commun fait d'une suite de petites boules creuses en fort relief⁶⁷ ; ces habiles renforts permettaient à l'une des plaques d'être travaillée à jour sans *réerves* ; quant à l'autre plaque, les *réerves* y étaient constituées par les *silhouettes* d'une cavalière et d'un animal. Aujourd'hui, le succès de ce procédé des *personnages réservés en silhouette* dans l'orfèvrerie et l'argenterie du milieu du IV^e siècle est confirmé par la récente découverte, à Kaiseraugst, d'un luxueux plat d'argent⁶⁸ doré et niellé à figures *réervées en*

silhouette, plat qui se trouve daté, au plus tard, du milieu du IV^e siècle par 180 monnaies. C'est donc des décades du milieu de ce siècle qu'il convient aussi de dater d'autres objets précieux de technique identique⁶⁹ et notamment une série de bracelets d'or à bandeau plat ajouré et à *réerves* qui constitue la troisième variante du type VII étudié.

Sur deux de ces bracelets, l'un conservé à Cologne⁷⁰ (fig. 25), l'autre à Berlin⁷¹, les *réerves* offrent l'aspect de zones circulaires qui ont suscité diverses hypothèses : s'agit-il d'emplacements destinés à être transformés en bâtes pour recevoir des pierres précieuses ou des perles, ou bien s'agit-il d'une trace de la mode des médaillons et monnaies, réels ou estampés, qui ornaient les bracelets et autres bijoux du III^e siècle ? Sur d'autres bracelets, l'un conservé en deux fragments au British Museum⁷² (fig. 24), l'autre découvert à Ténès⁷³,

65. SABATIER, *Description générale des monnaies byzantines*, I, Paris-Londres, 1862, p. 50.

66. DALTON, *Cat. of the Early Christian Antiquities...*, n° 252, p. 39-40, pl. IV ; cf. aussi l'article d'O. von FALKE cité, avec d'importantes *réerves*, *supra*, note 57 ; pour d'excellentes reprod., cf. VOLBACH et HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, pl. 119.

67. Ornementation caractéristique de l'argenterie du IV^e siècle.

68. Excellente reprod. en coul. dans Th. KRAUS, *Das römische Weltreich*, Berlin, 1967, pl. XXVIII ; sur la trouvaille, cf. Rudolf LAUR-BELART, *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, 2^e éd., Augst, 1963.

69. En dehors des bracelets qui sont étudiés dans le texte même, citons une plaque de la collection B. de Montesquiou-Fézensac, identique à celle du British Museum par la forme et la technique, mais d'un décor différent ; cette garniture de ceinturon, en or, a été publiée par Otto von FALKE, *Spätantikes Goldschmuck aus Alexandria*, dans *Pantheon*, XIV, 2, 1934, qui la datait à tort du V^e siècle et l'attribuait, ainsi que d'autres pièces de même technique, à un atelier d'Alexandrie en se fondant sur la représentation d'une Tyché qui orne l'une des faces de l'objet ; c'est la ville d'Antioche qui est évoquée et non Alexandrie, car l'homme nu qui soutient le trône de la Tyché symbolise le fleuve Oronte et non le Nil, cf. les quatre appliques de meuble en argent doré du trésor de l'Esquiline, DALTON, *Cat. of Early Christian Antiquities...*, n° 332-335, p. 74-75, pl. XX.

70. Ce bracelet fit autrefois partie de la collection Dutuit, William FROEHNER, *Collection Auguste Dutuit*, Paris, 1897, n° 114, pl. 106 ; cf. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, p. 48, pl. XXVI, 2, avec bibliographie.

71. Ce bracelet fut trouvé à Juliers (Jülich), cf. R. ZAHN, dans *Amliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen*, XXXVIII, 1916, fig. 9-11, col. 26-27 ; SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, n° 41, pl. 7 ; HEURGON, *Le trésor de Ténès*, p. 48.

72. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery... in the British Museum*, n° 2817, p. 330-331, fig. 91, p. 330 ; R.A. HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery*, Londres, 1961, p. 189 et pl. 64 A.

73. Jacques HEURGON, *Le trésor de Ténès*, Paris, 1958, p. 48, et s. ; pl. V, 1 ; XXX, 1-3, et fig. 16 ; dans cette remarquable monographie l'A. a rassemblé déjà les différents bracelets plats ajourés à *réerves* qui constitue notre type V.

en Algérie, — avec d'autres bijoux —, les zones circulaires, en partie ajourée, s'accompagnent d'autres réserves plus importantes constituées par les silhouettes de personnages et d'animaux de scènes de chasse ou de vendanges. Enfin, sur un autre bracelet provenant de la trouvaille de Desana⁷⁴ (fig. 26) (probablement le dernier en date de la série), ces réserves circulaires ont disparu, mais le procédé est encore utilisé pour la tige d'un rinceau et les silhouettes des *putti* qui y vendangent. Il faut noter, à propos de ce bracelet de Desana et, dans une moindre mesure, de celui de Ténès, que la présence de ces bracelets dans des trésors, certes enfouis au cours du V^e siècle, mais dont le contenu n'est pas homogène, n'implique pas que des bracelets de ce type aient été encore fabriqués au V^e siècle. Divers indices, notamment ornementaux, incitent à dater, au plus tard, le bracelet de Desana dans les premières années du V^e siècle, et celui de Ténès dans les dernières décades du IV^e⁷⁵.

74. V. VIALE, *Recenti trovamenti archeologici a Vercelli e nel Vercellese. Il tesoro di Desana*, dans *Bullettino storico-bibliografico subalpino*, XLIV, 1942, p. 7, fig. 19-20; G. BECATTI, *Oreficerie antiche dalle Minoiche alle Barbariche*, Roma, 1955, p. 218, n° 545, pl. CLII.

75. C'est d'ailleurs à cette chronologie qu'aboutit une recherche minutieuse sur l'ensemble de chacun des trésors dont proviennent ces bracelets, cf. surtout la monographie de J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, Paris, 1958; G. BEHRENS, dans *Mainzer Zeitschrift*, XIV, 1919, p. 13, et J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, p. 29-30, ont insisté avec raison sur le fait que des pièces d'orfèvrerie de technique et de style identiques, par ex. la fibule de Tournai, ne devaient pas être attribuées aux décades ayant précédé le moment d'enfouissement du trésor dont elles faisaient partie (cette fibule, par ex., a dû circuler longtemps avant d'être abandonnée dans le cercueil de Chilpéric; comme le bracelet de Desana, la fibule de Tournai provient du pillage d'une villa romaine et date des décades autour de 400).

76. Signalons deux exemples de bracelets à porte carrée, par ailleurs fort différents l'un de l'autre: 1) le bracelet en or découpé, d'une authenticité, à mon avis, discutable, de l'ancienne coll. Feuarent, présenté à l'exposition byzantine de 1931, à Paris (cat. n° 336), cf. G. DUTHUIT, G. SALLES, W.F. VOLBACH, *Art byzantin*, Paris (1933), p. 56, pl. 48 C; L. BREHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris, 1936, p. 94, pl. LXXIII, 2, 3; dans ces deux ouvrages, l'objet est attribué, sans explication, aux III^e-IV^e siècles; sur l'inscription (grossière, surtout si on la compare à celles des bracelets de notre type V), voir les commentaires de E. COCHE DE LA FERTÉ, dans *Revue archéol.*, I, 1958, p. 213; il peut s'agir du produit d'un atelier tardif (V^e siècle) pastichant grossièrement l'orfèvrerie du III^e siècle et du début du IV^e, tant en ce qui concerne la technique ajourée que le répertoire ornemental; 2) un bracelet à porte carrée entièrement gemmée de l'ancienne coll. von Gans, cf. DENNISON, *A Gold Treasure from Egypt of the Late Roman Period*, New York, 1918, n° 34, pl. LII; SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, n° 91, pl. 20.

77. A. DE RIDDER, *Coll. de Clercq*, t. VII, 1, *Les bijoux*, n° 1337, p. 237, pl. XI.

BRACELETS À PORTE GÉOMÉTRIQUE (type VIII).

Ces bracelets possèdent un élément mobile de dimensions importantes, de forme généralement circulaire, elliptique ou, très rarement, carrée⁷⁶ (fig. 27). Cet élément-porte d'un nouveau type est relié au jonc, d'un côté par une charnière et, de l'autre, par un fermoir à clavette ou à vis.

Quelle est l'origine de ce type de bracelet dont tous les exemplaires — sauf un, beaucoup plus ancien — datent du V^e ou du VI^e siècle? Cette origine nous est indiquée par cet exemplaire plus ancien qui en constitue un prototype d'autant plus intéressant qu'il est d'une qualité exceptionnelle: il s'agit d'un bracelet (fig. 28) d'or à porte elliptique, gemmé et entièrement ciselé à jour, de l'ancienne collection de Clercq (cat. n° 1337)⁷⁷, provenant de Syrie. Grâce au petit groupe de bracelets dont il fait partie — bracelets d'une forme légèrement différente, mais provenant indubitablement d'un même atelier (cf. p. 8) — ce bijou peut être daté de la seconde moitié du III^e siècle. Comme les autres pièces du groupe, ce bracelet est un exemple de l'application d'une nouvelle technique (*l'opus interrasilis*) à une forme de bracelet construit et décoré jusqu'alors (peu après le milieu du III^e siècle) (cf. p. 8) selon d'autres procédés; alors que les autres bracelets de ce groupe représentaient, on l'a vu (cf. p. 8), une version ajourée du type II, le bracelet de Clercq n° 1337 constitue une synthèse du type I (auquel il emprunte son *chaton-fermoir*) et du type II (dont il garde le jonc en boudin).

Correspondant aux raffinements dont témoigne l'ensemble de cette série de bracelets, notamment par l'emploi d'une technique qui exige un travail long et délicat, la porte elliptique de ce bracelet de Clercq n° 1337 se présente comme une variante particulièrement élaborée de *chaton-fermoir*: au lieu de se contenter du *chaton-fermoir* habituel, simple plaque ou capsule exécutée à partir d'une feuille d'or unie (cf. p. 4), l'orfèvre qui désirait aussi ciseler à jour cette partie du bijou, a dû employer une plaque plus épaisse, et même une double plaque; par ailleurs, au lieu de la pierre unique des chatons-fermoirs antérieurs, cette double plaque reçoit une composition de gemmes polychromes disposées autour d'un rubis central. Cet élément peut donc être considéré

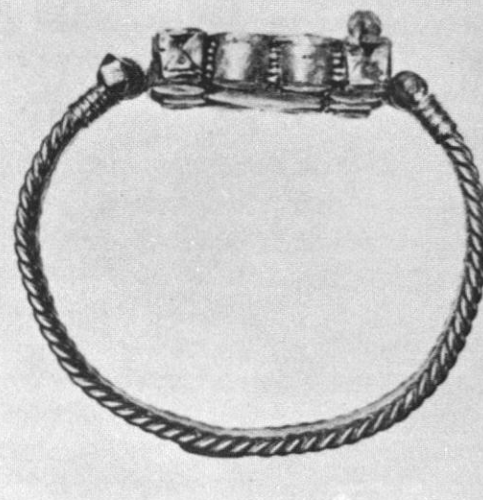
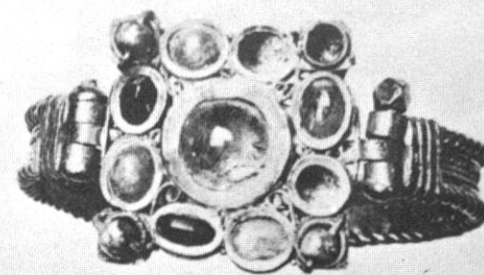


FIG. 27. — Bracelet à porte carrée.

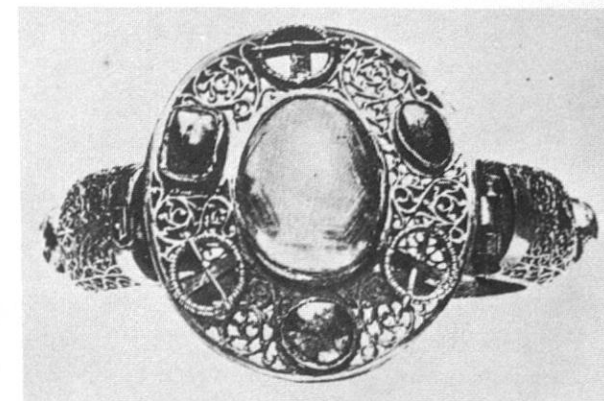


FIG. 28. — Bracelet à porte elliptique de l'ancienne collection de Clercq, n° 1337 (d'après A. de Ridder).

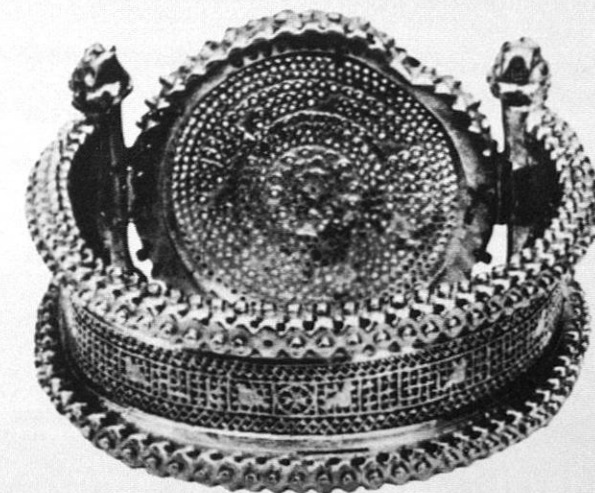


FIG. 29. — Bracelet de l'ancienne collection Morgan, passé au Metropolitan Museum (d'après Dennison).

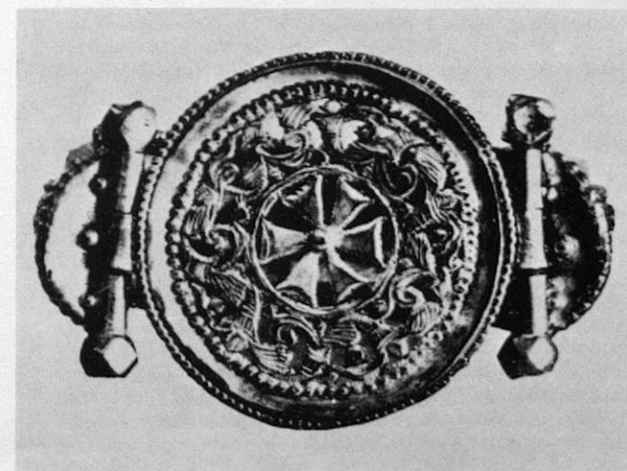


FIG. 30. — Bracelet du Musée Benaki, Athènes (d'après Segall).

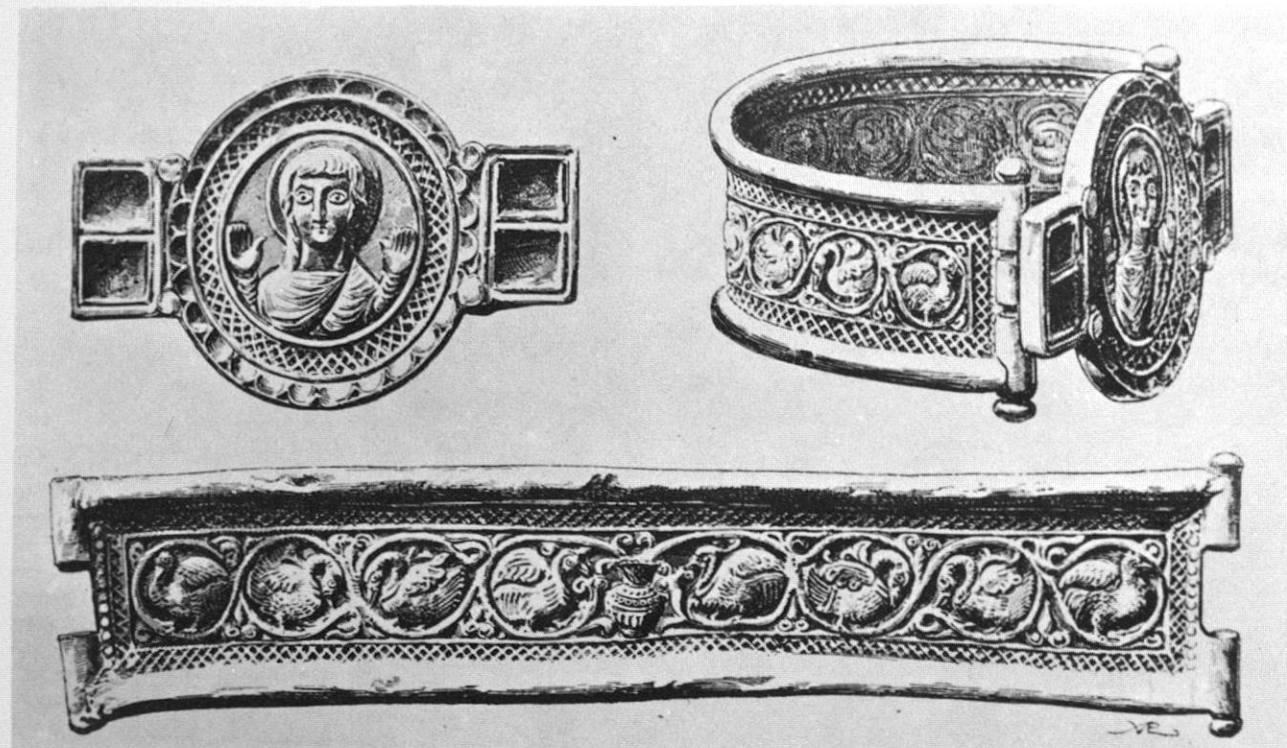


FIG. 31. — Bracelet du British Museum.

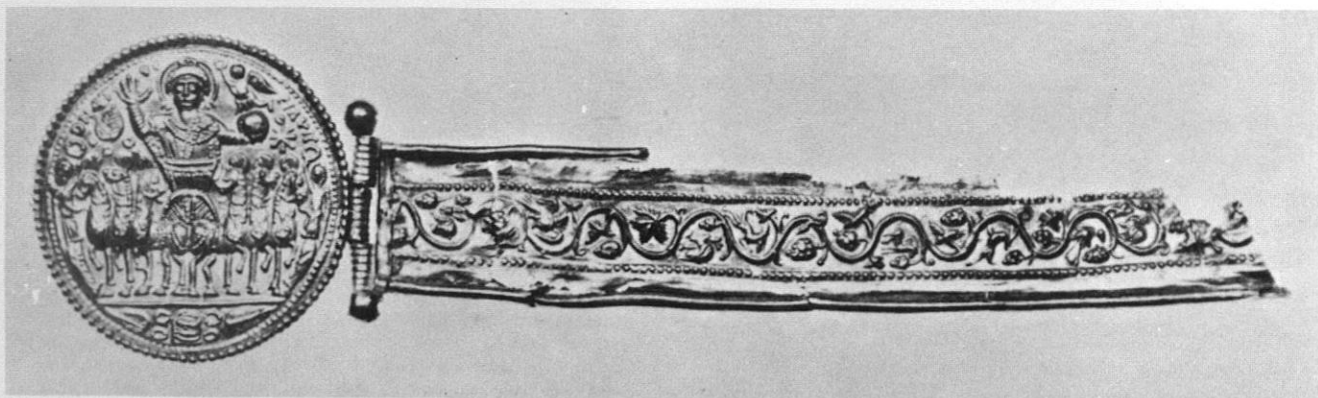


FIG. 32. — Bracelet de l'Institut byzantin de Dumbarton Oaks (d'après Ross).

comme un *chaton-fermoir* d'un luxe exceptionnel ; par sa forme, ses proportions et sa position sur le bijou, il annonce clairement les portes arrondies des bracelets des ^v^e et ^{vi}^e siècles.

L'analyse de ce prototype, création originale

78. J. MARSHALL, *Taxila*, II, Cambridge, 1951, p. 635, n° 140 et 141 ; cité, reproduit et commenté par H. SEYRIG, dans *Syria*, XXIX, 1952, p. 232-234, fig. 11 et 12, p. 232.

79. S. REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, Saint-Petersbourg, 18954, I, p. 93 ; III, pl. XIV, 4 ; cité, reproduit et commenté par H. SEYRIG, dans *Syria*, XXIX, 1952, p. 232-234, fig. 10, p. 232.

80. Cf. H. SEYRIG, dans *Syria*, XXIX, 1952, p. 232-236.

des bijoutiers romains de Syrie, dans la seconde moitié du ⁱⁱⁱ^e siècle, permet d'éviter de considérer les bracelets à porte de forme géométrique comme le résultat d'une influence de bijoux asiatiques, tels ces bracelets du ⁱ^{er} siècle de la vallée de l'Indus⁷⁸ (fig. 14) ou ceux de la première moitié du ⁱⁱⁱ^e siècle trouvés dans une tombe royale du Bosphore Cimmérien⁷⁹ (fig. 13). Certes, cette bijouterie asiatique a dû influencer l'orfèvrerie syrienne et, notamment, palmyrénienne, aux ⁱⁱ^e et ⁱⁱⁱ^e siècles⁸⁰, mais dans le domaine des bracelets à porte, cette influence

ne peut concerner que des bracelets du type III, hypothétique, et de structure incertaine, nous l'avons vu, puisqu'il n'est connu que par la sculpture funéraire de Palmyre.

C'est certainement au prestige de bijoux tels que ce bracelet n° 1337 de l'ancienne collection de Clercq qu'est dû le succès des bracelets à porte durant une période qui semble commencer au début du ^v^e siècle. Par ailleurs, aucun exemplaire ne pouvant être daté du ^{iv}^e siècle⁸¹, on est amené à expliquer l'apparition de ce type de bracelet au début du ^v^e siècle, comme la reprise — on pourrait écrire renaissance — d'une forme du ⁱⁱⁱ^e siècle. Évidemment, il est possible de supposer que ce type de bracelet a été en usage de manière continue du ⁱⁱⁱ^e au ^v^e siècle, mais que les exemplaires du ^{iv}^e siècle ne nous sont pas parvenus ou bien ont été attribués, par erreur, à une autre époque. Néanmoins, l'évolution même de la forme des bracelets durant le ^{iv}^e siècle, et surtout le nombre relativement important de bracelets à porte datables des ^v^e et ^{vi}^e siècles (dont aucun ne peut être attribué au ^{iv}^e siècle) autorise à considérer comme fort probable ce phénomène de reprise.

Cette hypothèse trouve d'ailleurs un soutien dans le fait que tous ces bracelets à porte des ^v^e et ^{vi}^e siècles associent à une forme qui n'évolue absolument pas⁸² — signe d'archaïsme — des techniques décoratives qui, au contraire, varient beaucoup d'un exemplaire à l'autre. On peut également noter que ce type de bracelet qui apparaît, complètement élaboré, au début du ^v^e siècle, ne dérive en rien des bracelets sans fermoir du ^{iv}^e siècle.

Les exemplaires du début du ^v^e siècle seraient une paire de lourds bracelets en or (collection Morgan)⁸³ (fig. 29), finement décorés à jour selon une technique et une ornementation qui se retrouvent, entre autres, sur des fibules d'or qu'une étude minutieuse⁸⁴ a permis de dater des environs de 400. Sur des bracelets certainement plus tardifs, l'*opus interrasilis* raffiné fait place à un décor découpé comme à l'emporte-pièce⁸⁵ (fig. 30), à un décor estampé ou repoussé⁸⁶, ou encore à un décor en claire-voie fait d'éléments soudés les uns aux autres⁸⁷. L'association sur une même pièce de techniques différentes n'est pas rare. Ainsi deux bracelets⁸⁸ (fig. 31) ont sur leur *porte* un buste de la Vierge en relief estampé ou repoussé, tandis que le

reste des bracelets est travaillé à jour. La *porte* d'un autre bracelet⁸⁹ (fig. 32) est constituée d'une plaque d'or estampée d'après un médaillon impérial ; les bracelets de ce genre ont dû être assez nombreux, puisqu'ils relevaient d'un luxe plus modéré. Au contraire, d'autres bracelets à porte, entièrement recouverts de pierres précieuses, et de perles⁹⁰ sont des bijoux de grand luxe et font penser (fig. 33) aux personnages du cortège impérial représenté en mosaïque sur les murs de l'église Saint-Vital, à Ravenne. Deux autres bracelets de ce genre, trouvés en Bulgarie, à Varna⁹¹, avec d'autres bijoux, asso-

81. Deux bracelets attribués au ^{iv}^e siècle d'après leur contexte archéologique font peut-être exceptions ; malheureusement l'état actuel de leur publication ne permet pas de préciser s'ils appartiennent au type III ou au type VIII ; les deux bracelets ont été trouvés en Nubie dans un tombeau royal de la nécropole de Ballana, cf. W.B. EMERY, *Egypt in Nubia*, Londres, 1965, pl. XII : ce sont de lourds bijoux en argent à nombreux cabochons de béryl, d'améthyste et de grenat ; leur porte en forme de polygone à côtés concaves fait penser aux bijoux du ⁱⁱⁱ^e siècle.

82. La seule modification importante de la forme semble avoir consisté en une réduction de la hauteur de la porte qui devient équivalente à la largeur du bandeau ; les bracelets de ce type seraient plus tardifs et dateraient du ^{vi}^e siècle : de nombreux bracelets de ce type apparaissent aux poignets des personnages des mosaïques de San Vitale, à Ravenne.

83. Autrefois dans la collection Morgan, aujourd'hui au Metropolitan Museum, DENNISON, *A Gold Treasure from Egypt of the Late Roman Period*, n° 26-27, pl. XLVIII ; HEURGON, *Le trésor de Ténès*, pl. XXVII, 2-5.

84. Cf. J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, p. 29 et suiv.

85. Paire de bracelets conservés au Musée Benaki, Athènes, B. SEGALL, *Kat. Benaki*, n° 266, p. 169-171, pl. 51, l'un des bracelets serait d'un travail beaucoup moins soigné que l'autre.

86. Cf. bracelets cités plus loin, et notes 88 et 89.

87. Provenant du trésor de Kyrenia, Chypre (deuxième trouvaille), conservé au Metropolitan Museum, reproduit de qualité : A. GRABAR, *L'Age d'or de Justinien*, Collection « l'Univers des Formes », Paris, 1966, fig. 373, p. 326 ; voir aussi, J. STRZYGOWSKI, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917, pl. VIII.

88. L'un se trouve au British Museum, DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities...*, n° 279, texte et fig. p. 45-46 ; l'autre se trouvait autrefois dans la collection Tyszkiewicz, cf. W. FROEHNER, *Collection du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, Paris, 1897, p. 74-75, n° 198, pl. XVII, fig. 120, d'où il serait passé ensuite dans la collection Castellani ; les deux bracelets avaient au départ été achetés ensemble en Égypte, où on les considérait comme provenant de Syrie.

89. Bracelets à porte reproduisant un médaillon de Maurice Tibère (?), M.C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1965, vol. II, n° 2 A, p. 4-5, pl. VIA et VII A.

90. Paire de bracelets de l'ancienne coll. Morgan, aujourd'hui au Metropolitan Museum (?), DENNISON, *A Gold Treasure from Egypt of the Late Roman Period*, n° 28-29, pl. XLIX.

91. D.I. DIMITROV, *Le trésor d'or de Varna*, dans *Izkoustvo*, 1963, n° 8, p. 18-20, 3 fig. p. 19 ; de nombreux détails ornementaux très caractéristiques ainsi que la forme générale permettent de rapprocher ces bracelets de ceux mentionnés précédemment, cf. note 89.

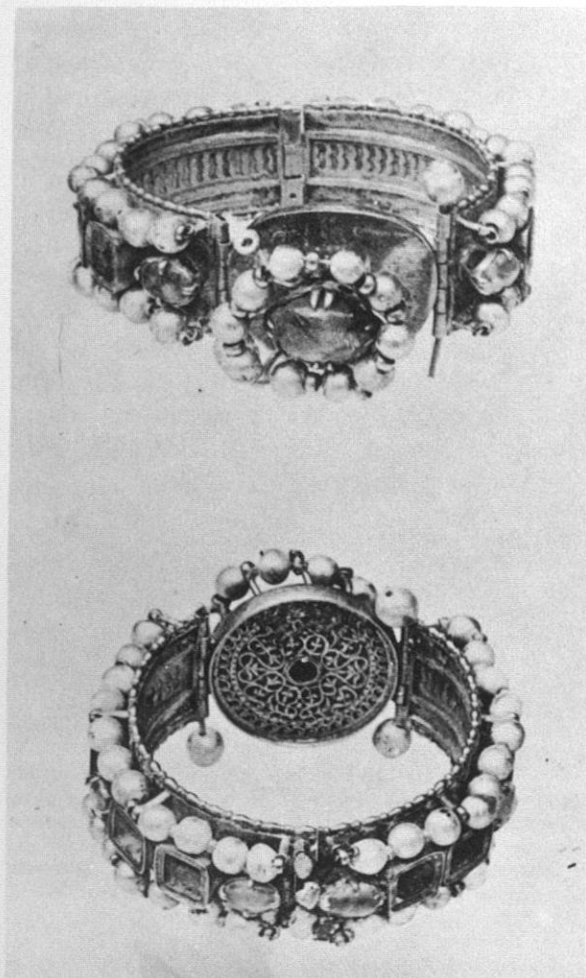


FIG. 33. — Bracelet du Metropolitan Museum (ancienne coll. Morgan) (d'après Dennison).

cient des incrustations à des pierres montées en chaton, « renvoyant » le décor ciselé à jour sur l'envers de la *porte*. Selon M. Ross⁹², le luxe de ces bijoux permettrait de considérer qu'ils proviennent de Constantinople, la capitale, et n'ont pas été fabriqués dans les provinces où ils ont été découverts.

92. ROSS, *ouvr. cité*, II, p. 5 : « their opulence... is in no way provincial ».

93. Victor H. ELBERN, *Das frühbyzantinische Monogramm-Armband in Berlin und sein Umkreis*, dans *Berliner Museen*, nouv. sér. XIX, 1969, 1, p. 2-5, 6 fig.

94. O. WULFF, *Altchristliche und Mittelalterliche Bildwerke (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Band III, 1)*, Berlin, 1909, p. 227, n° 1108, pl. 55; SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, p. 20, n° 45, pl.

95. *Catalogue of the Christian Antiquities, The Metropolitan Museum of Art*, New York, n° 1107, pl. LV, je cite d'après M. Elbern, car ce catalogue m'est resté inaccessible.

96. ELBERN, *article cité*, fig. 2, p. 3, l'A. précise que ces deux bracelets ont été achetés en Suisse (Galerie Heidi Vollmoeller, Zürich) et que le catalogue de vente indiquait la Syrie comme provenance.

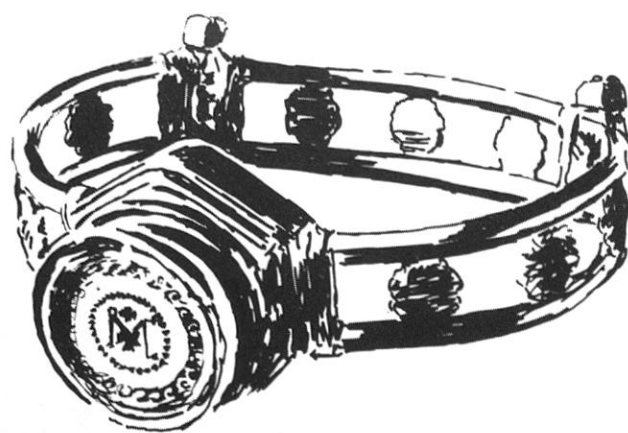


FIG. 34. — Bracelet de Berlin, Staatliche Museum (d'après Elbern).

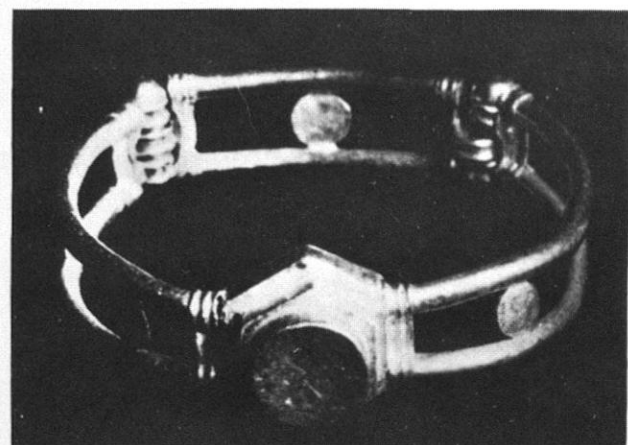


FIG. 35. — Bracelet du Musée National d'Athènes (d'après Elbern).

BRACELETS À CHATON ET À JONC FAIT DE DEUX TIGES (type IX).

Les bracelets de cette catégorie comportent un jonc à claire-voie fait de deux tiges parallèles réunies à intervalles réguliers par des éléments dont la nature varie d'une paire de bracelets à une autre. Sauf quelques prototypes, ces bracelets possèdent un chaton de forme polygonale et, à l'opposé de ce chaton, un *secteur-porte* constitué par une partie du jonc, rendue mobile pour faciliter le passage du bras.

M. Elbern a récemment attiré l'attention sur cette catégorie de bijoux dans un article⁹³ où il étudie deux paires de bracelets de ce type : l'une, partagée entre les Staatliche Museen de Berlin⁹⁴ (fig. 34) et le Metropolitan Museum de New York⁹⁵; l'autre, conservée dans la collection Stathatos, au Musée National d'Athènes⁹⁶ (fig. 35). L'auteur rapproche ces bracelets

de bagues à chaton d'un aspect très voisin et essaie de montrer que ces bagues, dont le chaton des plus anciennes aurait contenu un monogramme servant de sceau, auraient servi de modèles aux bracelets, ce qui, selon M. Elbern, expliquerait l'existence d'un monogramme sur les volumineux « chatons » des bracelets de Berlin et de New York ; la chronologie relative des pièces découle de cette hypothèse : les bracelets à monogramme seraient les plus anciens du type, mais seraient légèrement postérieurs aux bagues dont ils sont supposés dériver⁹⁷.

Ces rapprochements d'objets sont justifiés, mais la chronologie proposée reste hypothétique : d'une part, du fait de l'absence de pièce datée et, d'autre part, parce que l'imitation des bagues par les bracelets n'est nullement prouvée par l'existence d'un monogramme niellé sur le chaton de deux bracelets. En effet, des monogrammes, niellés ou non, se rencontrent à la même époque (IV^e-V^e siècle) sur toutes sortes de bijoux : fibules, plaques-boucles, croix et aussi sur la vaisselle d'argent. De plus, pour chaque type de bracelet, il serait possible de trouver des bagues ou des anneaux d'aspect identique⁹⁸, sans qu'il soit possible de dire qu'une catégorie de pièces dérive de l'autre. Ne convient-il pas plutôt de prendre comme principe (sauf exceptions justifiées) qu'à une époque donnée une forme à la mode donne lieu à des bijoux des deux sortes ?

Quoi qu'il en soit, on peut joindre en toute sûreté au petit groupe de bracelets étudié par M. Elbern deux autres paires de bracelets qui éclairent quelque peu l'histoire de ce type de bijoux.

Le Kunst-Historisches Museum de Vienne abrite deux bracelets d'or trouvés en 1805 près de Petrianecz⁹⁹ (fig. 36), en Hongrie, avec soixante pièces d'or et sept pendentifs monétaires qui permettent, avec quelques réserves¹⁰⁰, de situer au début du IV^e siècle l'enfouissement de ce trésor. Chacun des bracelets est composé de deux tiges courbes et parallèles entre lesquelles apparaissent à intervalles réguliers, quatre *aurei* qui alternent avec des couples de pelves (?) opposées, faites d'un épais fil d'or. Chaque *aureus* est monté dans un cadre ciselé à la manière des pendentifs monétaires du III^e siècle. D'après leurs monnaies, ces bracelets remonteraient au plus tôt à l'époque de l'empereur Claude le Gothique ; ils datent certaine-



FIG. 36. — Bracelet de Petrianecz (d'après Daremberg et Saglio).

97. ELBERN, *art. cité*, p. 5, attribue les bracelets de Berlin et d'Athènes « um 500 bzw., im früher 6. Jahrhundert ».

98. Nous avons déjà donné, cf. notre note 53, plusieurs exemples de bagues ou anneaux polygonaux à inscriptions ajourées et lettres découpées en réserve ; voici quelques autres exemples de ressemblance de bracelets et de bagues : 1) une bague du Fayoum, cf. MARSHALL, *Cat. of Finger-rings... in the BM*, n° 819, est de même type que les bracelets à porte-chaton octogonal à côtés concaves ; 2) un anneau d'or, lui aussi conservé au British Museum, cf. MARSHALL, *ouvr. cité*, n° 987, pl. XXV, est à rapprocher des bracelets du type VII ; 3) une bague d'origine indéterminée, cf. H. BATCKE, *Geschichte des Ringes*, Baden-Baden, 1953, n° 47, p. 38, pl. IX, peut être comparée aux bracelets du type V à chaton porte entièrement gemmé et, soit de forme carrée, cf. le bracelet cité dans notre note 76, soit de forme ronde, cf. le bracelet cité dans notre note 90 ; 4) la plupart des grands musées possèdent des bagues de forme et de structure semblables à celles des bracelets à fermoir fait d'une double ligature ou d'un nœud d'Heracles ; 5) on pourrait aussi rapprocher les bagues dont le chaton est fait d'une monnaie des bracelets ornés de monnaies réelles ou estampées, etc.

99. Pour les bracelets, cf. Joseph ARNETH, *Die antiken Gold- und Silber-Monumente des k.k. Münz- und Antiken-Cabinetes in Wien*, Wien, 1850, p. 35 et pl. XIX ; reproduit dans DAREMBERG et SAGLIO, *Dict. des antiquités gr. et romaines*, s.v. « armilla », fig. 535, p. 437.

100. Les informations que j'ai pu recueillir sur la nature des 90 pièces d'or qui accompagnaient les bijoux ne sont pas tout à fait concordantes : on considère généralement qu'il n'y avait pas de monnaie postérieure à Dioclétien, pourtant dans une étude très ancienne : Ant. STEINBÜCHEL, *Notice sur les médaillons en or du musée imp. et roy. de Vienne, trouvés en Hongrie dans les années 1797 et 1805*, Vienne, 1826, la liste des empereurs représentés sur les monnaies du trésor est ainsi rédigée : « Aurelien, Valerien, Tacitus, Carus, Numerianus, Carinus, Magna Urbica, Probus, Julianus Tyrannus, Nigrianus, Diocletianus, etc. », or cet « et cætera » laisse cette fois supposer l'existence de monnaies postérieures à Dioclétien, ce qui avancerait au sein du IV^e siècle la date d'enfouissement du trésor, mais ne change pas nécessairement la date de fabrication des bracelets ; celle-ci se place obligatoirement entre l'époque de

ment du dernier tiers du III^e siècle. Évidemment, il faut reconnaître que ces bracelets, qui ne comportent ni chaton polygonal, ni *secteur porte*, se distinguent quelque peu des autres bracelets du type IX. Ils en constituent pourtant, croyons-nous, d'intéressants prototypes, à cause de leur jonc à claire-voie dont les tiges sont réunies, comme sur les bracelets du type IX, à distances régulières, par des éléments semblables. De plus, leurs grandes dimensions et la présence des monnaies d'or en fait des bracelets originaux, peut-être des *dona militaria*¹⁰¹, susceptibles d'avoir exercé ultérieurement une influence sur différents types de bracelets comme nous l'avons déjà supposé à propos des bracelets plats à réserves circulaires rappelant les monnaies des bracelets de Petrianecz (cf. *supra*, p. 15).

Le British Museum possède, par ailleurs, depuis 1897, une autre paire de bracelets¹⁰², pratiquement identiques, cette fois, à ceux de Berlin, New York et Athènes. Ils s'en distinguent seulement par quelques détails : ainsi, le chaton est garni d'une pierre taillée en pyramide et, d'autre part, ce chaton n'est pas hexagonal, mais carré. Si l'on suivait la méthode de M. Elbern, on serait amené à rapprocher ces deux bracelets d'une bague trouvée en Angleterre, près de Cardiff¹⁰³, avec d'autres anneaux et des monnaies qui permettent d'en fixer l'enfouissement au début du IV^e siècle. On observera tout d'abord que cette date est approximativement celle du prototype que nous venons de proposer. Néanmoins, il me paraîtrait hasardeux

régne du dernier empereur représenté sur les monnaies serties sur les bracelets et la date d'enfouissement du trésor ; il me semble d'ailleurs plus logique de considérer que les bracelets datent du règne du dernier empereur dont une monnaie a été employée pour leur confection.

101. Sur cette catégorie d'objets, dont l'étude reste à faire, on pourra consulter : Paul STEINER, *Die dona militaria*, dans *Bonner Jahrbücher*, Heft 114-115, 1906, p. 1-98, notamment le chapitre « die Armillae », p. 26-29.

102. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery... British Museum*, n° 2818-2819, p. 331, pl. LXV, l'A. les considère comme un « late work » du IV^e ou du V^e siècle.

103. MARSHALL, *Catalogue of the Finger Rings... British Museum*, n° 203, p. 34, pl. V et fig. 36, p. 34.

104. Bracelets ajourés en or du Metropolitan Museum, autrefois dans la collection Morgan, bibliographie note 83 ; la datation ressort de la confrontation avec un groupe de magnifiques fibules cruciformes en or ajouré soigneusement étudiées et datées par M. HEURGON, *Le Trésor de Ténés*, p. 28-30, des décades autour de 400.

105. Bracelets de l'ancienne coll. von Gans, cf. note 76 (à la fin) ; bracelets du Musée Benaki, cf. note 85 ; bracelets du trésor de Kyrenia, cf. note 87 ; on peut se demander si un détail aussi caractéristique n'implique pas une même provenance, en dépit de la diversité des lieux de découverte.

d'attribuer au début du IV^e siècle les deux bracelets du British Museum. On pourrait se fonder sur un détail : la forme polyédrique de la tête de la clavette de fermeture que l'on retrouve sur les bracelets de Berlin et de New York pour attribuer ces quatre bracelets à une même époque, la fin du IV^e ou le début du V^e siècle. Cette date serait confirmée par l'existence du même détail caractéristique sur une paire de bracelets d'un autre type (VIII) que la forme, la technique, le décor et la comparaison avec d'autres bijoux concourent à dater des environs de 400¹⁰⁴. Cette datation me semble satisfaisante à bien des égards, mais elle se heurte à l'existence du même détail caractéristique (la tête de clavette de fermoir de forme polyédrique) sur d'autres bracelets du type VIII, de date certes assez vague, mais qui ne semble pas devoir être antérieure au V^e siècle¹⁰⁵.

L'histoire de ce type de bracelets reste donc assez obscure : les quelques exemples rassemblés permettent tout au plus de considérer les bracelets de Petrianecz comme des prototypes de cette catégorie de bijoux, prototypes d'un genre à part puisqu'il s'agit peut-être de parures militaires, distribuées à titre de récompense et de signe distinctif ; ces « décorations » auraient été par la suite, vers la fin du IV^e siècle, imitées par la bijouterie féminine. Nous avons supposé déjà, à propos des bracelets plats du IV^e siècle (que leurs zones circulaires en réserve dériveraient de bracelets du type de ceux de Petrianecz, garnis à intervalles réguliers de monnaies d'or) qu'une évolution rapide avait transformé au cours du IV^e siècle ces pseudo-monnaies en surfaces réservées dans le métal, dans lesquelles l'orfèvre ciselait les silhouettes d'éléments décoratifs. Les bracelets du type IX ne seraient-ils pas dus à une reprise, vers la fin du IV^e siècle, d'un type de bracelet du III^e siècle ou, au plus tard, du début du IV^e, dont les deux bracelets de Petrianecz seraient les seuls exemples conservés ? Ce phénomène ne serait qu'un exemple supplémentaire d'une sorte de « retour en arrière », souvent maladroit ou incomplet, qui se manifeste dans l'orfèvrerie de l'époque d'Honorius et de Théodose, aussi bien dans la forme des bijoux que dans leur technique et leur ornementation.

CONCLUSIONS

Quelques bracelets ont certainement échappé

à nos recherches ; néanmoins, l'éventail des pièces rassemblées est assez large pour autoriser quelques conclusions.

En ce qui concerne la typologie des bracelets, une évolution ressort de l'analyse des différents groupes de bijoux. Les bracelets du III^e siècle sont les plus nombreux et les plus variés. La recherche de l'effet y est évidente : elle explique le volume des bijoux, leur masse d'or souvent importante (de 100 à 180 gr) et le recours à des pierres de couleur. Elle se manifeste aussi par un développement du fermoir : soit sous forme d'un *chaton-capsule* volumineux sur les bracelets faits de tubes d'or cordés ou spiralés (type I), soit sous forme d'un *secteur porte* sur les bracelets en boudin, qu'ils soient faits d'une feuille travaillée au repoussé (type II) ou à jour (type III). Enfin, le III^e siècle voit la multiplication des bracelets incorporant des monnaies d'or¹⁰⁶, réelles ou imitées. La seconde moitié du siècle se caractérise par une géométrisation de la forme ou de l'ordonnance du décor (quelques bracelets du type II, ceux des types III, IV et V). Au IV^e siècle, à la suite d'une évolution qui se manifeste dès le dernier tiers du III^e siècle (cf. type V et type VI), les bracelets offrent des dimensions moins imposantes, en même temps leur masse d'or est considérablement réduite (souvent de quatre à six fois) par rapport aux bracelets du III^e siècle. Alors que les bracelets du siècle antérieur étaient souvent employés et retrouvés par paire, ceux du IV^e semblent avoir été des exemplaires uniques. Enfin, leur forme s'est beaucoup simplifiée : le bandeau s'est aplati et tout chaton et tout fermoir ont disparu. Au tournant des IV^e et V^e siècles, une discontinuité se produit, à mon avis, dans l'évolution : on assiste à l'abandon des formes élaborées au cours du IV^e siècle et à la réapparition, non seulement de plusieurs formes du III^e siècle (type VIII et, peut-être, type IX), mais aussi au renouveau des tendances caractéristiques des bracelets du III^e siècle (grandes dimensions, poids important d'or, bracelets portés par paire, présence d'un fermoir raffiné, etc.). Ces formes dureront jusqu'au VI^e siècle, sans connaître de modifications importantes. C'est à cette époque qu'apparaîtront de nouveaux types de bracelets, encore mal connus, et que nous ne pouvons que signaler¹⁰⁷.

D'un point de vue méthodologique, notre enquête montre qu'une étude de l'orfèvrerie

byzantine de haute époque ne peut se faire qu'après analyse des pièces de l'époque romaine qui va de Septime Sévère à Dioclétien.

D'un point de vue historique, on constate que le III^e siècle voit l'abandon progressif des formes de bracelets héritées des bijoutiers antérieurs, hellénistiques ou romains. C'est au III^e siècle que se développe une riche série de formes originales (l'influence de la bijouterie asiatique ne concerne que quelques pièces, cf. bracelets du type de celui de Yakmour et type III). Le plus important est d'observer que ces formes sont perpétuées, pour la plupart, par les bracelets byzantins de haute époque, soit avec les quelques modifications résultant de l'évolution, inévitable, de chaque type de bracelet, soit dans un esprit d'imitation ou de respect d'une tradition. L'époque de ce phénomène de reprise n'est pas sans intéresser l'historien : on a déjà observé au tournant du IV^e et du V^e siècle, à un niveau plus élevé, diverses tendances parallèles : goût pour les sujets « antiques » ou mythologiques (cf. les décors de l'argenterie), attitude sociale et politique (cf. la réaction sénatoriale, étudiée par M. Alföldi).

Une étude minutieuse de l'ornementation et de la technique corroborerait et même préciserait en de nombreux points la typologie, l'évolution et la chronologie esquissées ici à partir de la seule analyse de la forme des bracelets.

Paris.

C. LEPAGE.

106. L'étude des bijoux monétaires reste à faire : elle devra tenir compte du fait que les colliers et les bracelets monétaires des V^e et VI^e siècles dérivent de bijoux du III^e siècle. Ainsi, il est frappant de constater que la structure de bracelets monétaires qui, d'après leurs monnaies, ne peuvent être antérieurs à Héraclius, cf. M.C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumb. Oaks Collection*, vol. II, n° 46, p. 44-46, pl. XXXVII, diamètre : 11 cm, dérivent par leur structure de bracelets du III^e siècle, monétaires ou non, cf. le bracelet de Lyon du type I, représenté sur notre fig. 7, et le bracelet du Musée Benaki.

107. Deux bracelets en or à granulations du Musée archéol. d'Istanbul, cf. D.T. RICE et M. HIRMER, *Art byzantin*, notice et pl. 64 ; bracelet d'or acquis en 1953 par l'Institut Byz. de Dumbarton Oaks, cf. ROSS, *ouvr. cité*, vol. II, n° 45, p. 44 et pl. XXXVI ; le bracelet aux deux panthères, de date incertaine, acquis par le même Institut, cf. *même ouvr.*, vol. II, n° 47, p. 46-48 et pl. XXXVIII ; enfin, un type de bracelet peu connu, très intéressant si les pièces signalées ci-dessous sont authentiques : il s'agit de bracelets souples en or, formés de rangées d'anneaux doubles à travers lesquels passent des tiges forment charnières, la partie intérieure des bracelets est tissée et la partie extérieure est ornée de perles d'or, l'un des bracelets est ajouré de six fenêtres rectangulaires, l'autre de cinq, cf. cat. de vente : *... Bijoux d'or hellén., byz., Drouot*, Paris, 19 juin 1958, n° 119-120, l'un des deux bracelets a été exposé récemment aux États-Unis, cf. *Allen Memorial Art Museum. Bulletin*, vol. XVIII, 2/3, cat. n° 32, p. 90.

SIGNATURES VRAIES OU SUPPOSÉES DE PEINTRES A DOURA EUROPOS

par Jules LEROY

La situation de l'historien de l'art est bien différente selon qu'il aborde le sort de la peinture en Grèce ou en territoire romain à l'époque classique.

M. Maiuri¹, tout récemment, a bien mis en lumière cette différence. « La peinture grecque, dit-il, n'est plus pour nous qu'une suite pour ainsi dire héraldique de noms illustres que nous connaissons seulement par quelques données biographiques, anecdotiques pour la plupart, ou par la simple énumération de leurs œuvres. Rien d'autre ne nous vient en aide, ni un jugement esthétique, ni une seule œuvre qui puisse justifier la renommée dont ils jouissaient. Pour la peinture romaine, c'est le contraire qui se produit. Nous connaissons peu de peintres, aucun qui soit célèbre, et surtout aucun auquel on puisse rattacher une œuvre de quelque importance. Par contre le nombre des œuvres picturales qui nous reste est très grand. Ce sont principalement les décorations des trois villes campaniennes, Pompéi, Stabies, Herculaneum. La plupart eurent pour auteurs des maîtres néoattiques s'inspirant de la dernière manière hellénistique. Dioscurides de Samos est l'auteur de deux mosaïques raffinées, les *Musiciens ambulants* et la *Consultation de la magicienne*, deux véritables chefs-d'œuvre de la peinture de genre. Alexandre l'Athénien signe les *Joueurs d'osselets*... Le nom d'un Grec d'Asie, Seleucos, se trouve sur une des parois de la maison romaine de la Farnesina... Pour toute la production de la peinture murale campanienne nous n'avons qu'un seul nom latin d'artiste. *Lucius pinxit* est-il écrit, en effet, sur un des tableaux les plus médiocres illustrant le tragique amour de

Pyrame et de Tisbé... Le nom de ce peintre inconnu fait supposer qu'il devait appartenir à une humble classe sociale. Dans l'art de la mosaïque aussi il ne nous est resté que le nom d'un seul artiste, un certain Felix, gravé sur le seuil de la maison de Siricus. Par contre aucun nom n'est inscrit sur les grandes compositions picturales des maisons et des villas pompéiennes. »

Cet anonymat quasi général se retrouve si l'on passe des œuvres profanes à la peinture favorisée par les religions et les cultes en vogue au début de notre ère. Pour la peinture chrétienne, dont les documents sont presque innombrables dans les catacombes², les seuls noms de peintres qu'on connaisse avec certitude proviennent non de signatures d'artistes, mais d'épigraphes. C'est ainsi qu'à la catacombe de Cyriaque apparaît un *Priscus pictor*; à Pavie on trouve un *Marcellus*; ailleurs on signale deux peintres *Launio* et *Secundinus*, qui travaillèrent ensemble et finirent leurs jours en Illyrie. C'étaient donc des peintres ambulants. Pour les autres noms qu'on cite, celui d'un certain *Felix* sur une pierre retirée de Saint-Martin-aux-Monts, et celui d'un homonyme mentionné sur une pierre du Musée du Latran, entre un stylet et une brosse, on est moins affirmatif, la première pierre étant lacunaire et la seconde pouvant s'interpréter comme l'inscription lapidaire d'un *fossor*. Pour reprendre

1. A. MAIURI, *La peinture romaine*, Genève, 1953, p. 9-10.

2. Voir une liste déjà ancienne, mais très riche, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, s.v. *Fresques* par H. LECLERCQ, t. V, 2, col. 2586-2639.

l'expression de Dom Leclercq³, nous nous trouvons devant un « catalogue très sommaire de quelques noms ».

Ce qui ressort de tout cela, c'est donc la rareté de signatures (ou d'inscriptions équivalentes) sur les peintures tant profanes que chrétiennes au début de l'ère vulgaire. H. Leclercq présente de ce fait une explication acceptable⁴, quand il nous dit en substance que la profession de peintre ne paraît pas avoir été tenue dans une considération aussi grande que celle des sculpteurs dont on connaît un plus grand nombre de noms, et les œuvres conservées, surtout celles des catacombes, ne brillent pas par des qualités remarquables. C'est le travail d'artisans plus que d'artistes, de « peinturlureurs » plus que de peintres. Ce jugement n'est pas éloigné de celui de Maiuri sur la médiocrité de certaines peintures romaines ou sur la basse extraction de leurs auteurs. Est-il juste ? C'est ce que nous n'avons pas à examiner ici. Le fait demeure de la rareté des noms. Et ce jusque

3. D.A.C.L., s.v. *Peintres*, col. 2960-61.

4. Déjà faite avant lui par P. GIRARD, art. *Pictura*, dans le *Dictionnaire* de DAREMBERG et SAGLIO, col. 469-470.

5. C. STERNAJOLO, *Il Menologio di Basilio II*, Milan, 1970; S. DER NERSESSIAN, *Remarks on the Date of Menologium and the Psalter written for Basil II*, « Byzantion », XV, 1940-41, p. 104. La date accordée, entre 979-989, paraît trop précise à I. SEVCENKO, *The Illuminations of the Menologion of Basil II*, *Dumbarton Oaks Papers*, XVI, 1962, p. 245-276. Les huit noms d'auteurs, Pantaléon, Nestor, Michel le Petit, Michel des Blachernes, Siméon des Blachernes, Georges, Siméon et Ménas sont inscrits à côté de chacune des miniatures. Il importe peu que ces noms soient ceux d'auteurs de fresques copiées dans le manuscrit, thèse défendue par A. FROLOW, *L'origine des miniatures du Ménologe du Vatican*, « Zbornik Radova » (Belgrade), VI, 1959, p. 29-41, ou qu'ils représentent les auteurs des miniatures, thèse de SEVCENKO (*loc. cit.*), qui a examiné le livre non en historien de l'art, mais en « codicologue ». La présence de ces noms constitue « un fait unique dans l'histoire de l'art byzantin » (Frolow).

6. Dans sa liste des miniaturistes du D.A.C.L. (s.v.), H. LECLERCQ mêle peintres proprement dits et calligraphes. Une quinzaine de noms seulement appartiennent aux premiers. Ils datent tous du haut Moyen Âge ou de l'époque carolingienne. Pour l'Orient, voir les noms relevés dans notre livre *Les Manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, à l'index. Très rares aux VI^e-VII^e siècles (Rabula lui-même n'est pas l'auteur des peintures du *Rabulensis*), ils se multiplient quand on arrive aux XII^e-XIII^e siècles. La situation est la même en Arménie, où quelques noms sont signalés par S. DER NERSESSIAN, *Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères Makhitaristes de Venise*, Paris, 1937, p. 16, 38, 51, 99, 111, 136, 165; IDEM, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1964, p. 56, 81, 88. Les manuscrits coptes n'ont pas encore été suffisamment étudiés. On connaît cependant quelques noms.

7. Comte DU MESNIL DU BUISSON, *L'inscription de la niche centrale de la synagogue de Doura Europos*, « Syria », XL, 1963, p. 303-314; citation p. 311.

8. *Ibid.*, p. 311.

vers la fin du premier millénaire, car, sauf erreur, c'est à ce moment qu'on voit pour la première fois des noms d'artistes accompagner des œuvres chrétiennes peintes. L'exemple le plus frappant est celui du Ménologe de Basile II (*Vat. Græc.* 1613) où quatre peintres-miniaturistes ont signé l'ensemble de cet imposant recueil de peintures à classer parmi les plus belles réussites de l'art byzantin⁵. On trouvera plus tard des peintres orientaux signant leurs œuvres, ainsi que des peintres latins; mais le fait demeurera assez rare. Jusque tard dans le Moyen Âge les peintres garderont l'anonymat⁶.

Dans ces conditions la remise au jour d'un nom de peintre est, pour les historiens de l'art, une aubaine qui n'est pas à dédaigner. Il ne faut pas d'ailleurs s'en exagérer la portée, car généralement le nom réapparu à la lumière ne nous fait pas connaître ce qui aurait à nos yeux le plus d'intérêt, à savoir la personnalité de celui qui le portait. Les découvertes faites en Orient depuis l'ouverture des chantiers de fouilles au lendemain de la guerre mondiale ont, sur ce point, enrichi beaucoup, semble-t-il, notre connaissance. Le comte Du Mesnil du Buisson nous en assure dans une étude parue dans *Syria* consacrée à l'auteur ou aux auteurs des fresques de la synagogue de Doura. Dans celle qui domine la niche de la Thora, juste en face de l'entrée dans l'édifice, il a cru pouvoir lire dans un *graffito* araméen la mention suivante : « *Martin qui a fait l'ouvrage (= les peintures) à la niche de l'Armoire (Beit 'arôn) (et?) Sisâ (qui a fait) la façon (ou la sculpture) de l'Armoire sainte ('arôn haqqodesh)* » ce qui l'amène au commentaire suivant : « Nous avons donc ici la signature de deux artistes, sans doute celle d'un peintre et celle d'un ébéniste ou d'un sculpteur sur bois »⁷.

Pour confirmer cette lecture et cette exégèse, sur lesquelles c'est aux aramaisants de se prononcer, l'auteur fait appel à d'autres exemples fournis par les fouilles de Doura Europos qui, dit-il, « ont fourni un certain nombre de textes comparables. Par des inscriptions peintes, on connaît les peintres suivants : Maréos dans le *Mithraeum*; Ilasamos dans le temple des dieux palmyréniens; Elashamash (le même nom qu'Ilasamos) et Thomas Benâyâh, dans la maison d'un thyase; Proclos et Siséos dans le baptistère chrétien; Housham dans la synagogue même »⁸.

Allant plus loin dans ses conclusions, M. Du Mesnil du Buisson ajoute : « Un de ces deux artistes (de la fresque de la niche) s'appelait Siséos, Σισέος ὁ ταπεινός, « Siséos l'humble ». C'était certainement un chrétien, car il demande dans son inscription à être rappelé devant le Christ. Or, Siséos est la transcription hellénisée de SYS' et en présence de ce nom rare à Doura Europos on ne peut guère douter qu'il s'agisse d'un même personnage; il y travaillait dans la première moitié du III^e siècle après J.-C. Cette constatation nous permet de répondre à une dernière question : pourquoi la signature des artistes de la niche centrale de la synagogue, si soigneusement préparée, n'a-t-elle jamais été peinte à l'emplacement qui lui était réservé sous la Ménorah ? La réponse est facile à donner : les rabbins de la synagogue n'ont pas voulu que deux noms, apparemment étrangers à la communauté juive, et dont l'un au moins est celui d'un chrétien, soient mis en permanence sous les yeux des fidèles, à l'endroit le plus saint de leur synagogue, en étant peints à côté des symboles sacrés de leur religion. On les comprend assez » (*ibid.*, p. 313-14).

Il n'entre pas dans notre propos d'examiner tous les problèmes que soulève le *graffito* de la synagogue de Doura. Notre but, beaucoup plus simple, n'est que de chercher à bien dégager ce qui est sûr de ce qui est incertain, ou douteux, afin d'établir ce qui se cache sous les noms lus ici et là dans les monuments remis au jour, de déterminer s'ils sont des signatures et s'ils appartiennent à des peintres.

Aucun doute ne peut être soulevé sur le nom de Maréos. Il se lit à Doura au-dessus d'une scène représentant Mithra à cheval. Il est écrit très lisiblement en lettres noires de 0,18 m sur 0,09, en dehors de la niche où figure la scène : Νάμα Μαρέω ζωγράφω, *Honneur soit au peintre Maréos*⁹. Quoique la formule soit plutôt celle d'une invocation¹⁰, elle peut être regardée comme une véritable signature à cause de la place qu'elle occupe tout auprès de l'image. Le nom, qui est sémitique, est en tout cas ici celui d'un peintre.

Le nom d'Ilasamos, qui est de même origine, est formé sur le type Ἐλαδῆλος ou d'autres semblables, et signifie : « le Soleil (shamash) est Dieu »¹¹. Il apparaît dans une inscription peinte dans un cartouche à queue d'aronde accompagnant deux portraits de personnages

peints en pied sur le mur Sud du pronaos du temple des dieux palmyréniens :

Ἀπολλοφάνην
Ἀθηνοδώρου τοῦ
Ζηνοδότου καὶ Ζη-
νόδοτον τὸν ἐξάδελ-
φον αὐτοῦ Ἰλάσαμος
ἔγραφε.

Ilasamos a peint Apollopheane, fils de Zénodote et son cousin germain Zénodote. Par où nous apprenons non seulement le nom du peintre, mais ceux des deux personnages malheureusement très mal conservés. Le caractère de signature est ici indéniable. C'est déjà le *N. pinxit* qui se maintiendra jusqu'à nous chez les peintres depuis l'époque de la Renaissance. Malgré son nom grécisé, il est certain que celui qui le portait était un sémite; ce qui autorise à penser qu'il n'était pas un étranger, mais un artiste du cru.

Sémitique est également le nom d'Elashamash dont M. Du Mesnil du Buisson nous a rappelé plus haut la ressemblance avec celui d'Ilasamos. Mais ici on hésitera davantage sur la valeur de signature qui lui est attribuée par le même auteur en compagnie de Thomas Benâyâh. Ces deux noms se voient inscrits dans la maison d'un thyase, sur les murs d'une salle qui a dû servir de lieu de réunion pour le *marzehâ*, le banquet funéraire des Palmyréniens¹². La salle est couverte de fresques dont deux par leur sujet se rattachent aux croyances palmyréniennes sur la mort.

L'une d'elles, sur la paroi Ouest, montre un repas funéraire, scène devenue banale par sa fréquence¹³. La représentation suit une formule

9. *Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report VII*, New Haven, 1939, p. 104; F. CUMONT, *CRAI*, 1934, p. 97.

10. Ce mot qui est rituel est connu par d'autres monuments, par exemple l'inscription gravée sur le grand bas-relief mithriaque du Louvre (*Nama Sebasis*) et les deux inscriptions trouvées à Ostie et à Rome (*Nama Cunctis, Nama*). Il paraît que c'est un mot iranien signifiant « hommage, révérence, honneur ». Comme *Amen* ou *Alléluia* dans la liturgie chrétienne, il s'est conservé dans la liturgie mithriaque. Selon M. Benveniste, cité par Cumont, il a « été employé en Perse de toute antiquité au sens religieux d'hommage ». Selon P. PELLIER, c'est une salutation encore en usage en Chine, *CRAI*, 1934, p. 105.

11. F. CUMONT, *Fouilles de Doura Europos*, Paris, 1926, p. 81 et 362.

12. J. STARCKY, *Palmyre*, Paris, 1952, p. 102-106; IDEM, art. *Palmyre* du *Suppl. au Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1960, col. 1100-1101.

13. *Preliminary Report*, VI, 1936, pl. XLII, 2. Son succès a dépassé les frontières palmyréniennes. C'est un

iconographique stéréotypée : trois personnages à la chevelure noire retenue par un diadème ou une couronne, sont couchés de face sur un lit de parade, le bras gauche appuyé sur un coussin, tandis que la main droite ramenée sur le devant du corps tient une coupe. Aux deux extrémités du lit, deux serviteurs en tunique courte se tiennent debout dans une frontalité absolue. Celui de droite (en regardant le tableau) tient dans ses mains une coupe pareille à celle des convives. Celui de gauche est trop abîmé pour laisser voir exactement son attitude. En dehors du cadre une inscription grecque en caractères noirs est peinte : Μνησθῆναι ὁ ζωγράφος : *Soit commémoré le peintre ; ou qu'on se souvienne du peintre.* L'emploi de l'article et la position de l'inscription invitent à penser qu'il s'agit bien ici de l'auteur de la peinture. Mais le nom n'est pas exprimé. On le trouve ailleurs.

La même salle, en effet, offre sur le mur une autre représentation du banquet, qui ne diffère que peu de la précédente. La nouveauté est qu'ici le repas est suivi d'une scène de chasse dont celle-ci est séparée par un *Eros* debout qui s'appuie sur une torche renversée, thème fréquent dans l'iconographie funéraire. C'est la preuve que cette scène de chasse n'est pas seulement un sujet ornemental¹⁴. Sur ces scènes se lisent quelques noms. Ce sont ceux des personnages assis au banquet. En outre — mais en dehors du cadre — se voit une inscription écrite verticalement en caractères palmyréniens peu appliqués. Lue d'une manière fragmentaire lors de la publication du rapport préliminaire¹⁵, elle a fait l'objet d'une étude spéciale de la

repas — et une représentation — du même genre qu'on retrouve à Edesse, cf. *Syria*, XXXVIII, 1961, p. 166, fig. 2.

14. *Prél. Report*, loc. cit., pl. XLII, 2; M. ROSTOVITZEFF, *Dura-Europos and its Art*, Oxford, 1938, pl. XVII, et p. 94.

15. *Loc. cit.*, p. 167-169.

16. C. DU MESNIL DU BUISSON, *Inventaire des inscriptions palmyréniennes de Doura Europos* (32 av. J.-C. - 256 ap.), Paris, 1939, n° 25, p. 14-16. Étude parue d'abord dans la *Revue des études sémitiques*, 1938, p. 96.

17. Celle du *Report* et celle publiée par Rostovtzeff due à Van Knox.

18. M. ROSTOVITZEFF, loc. cit., p. 94.

19. Ce sens factitif ou causatif, qui demanderait un *baʿel*, peut être attribué à un *qal*, comme dans le graffiti de la synagogue où *Kiabi* (ἡγαγεῖν, au sens de peindre, dessiner) est ainsi rendu : *Moi, Menahem, fils d'Adam, j'ai fait peindre.* C. DU MESNIL DU BUISSON, *Les peintures de la synagogue de Doura Europos*, Rome, 1939, p. 160, n° 14.

20. *Les Tessères et les monnaies de Palmyre*, Paris, 1962, p. 468.

21. C.H. KRAELING, *Dura-Europos, Final Report, VIII, part I, The Synagogue*, New Haven, 1967; E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, X, 1964.

part de M. Du Mesnil du Buisson¹⁶ qui en a donné alors la traduction suivante :

« *Que soient commémorés et que soient bénis les hommes qui ont été peints ici devant Bêl, Yarhibôl et Aglibol ; que soient rappelés Elashams, fils de Selat, et Thomas Benyah qui ont peint cette peinture-ci en Tebêt (janvier) de l'année 505 (194 apr. J.-C.).* »

L'expression, *qui ont peint cette peinture*, semble imposer inéluctablement la conclusion que Elashamash et Thomas Benâyâh étaient de véritables peintres et que le *Zôgraphos* du mur Ouest était l'un d'eux. Mais faut-il en être absolument convaincu ? L'état de conservation de cette peinture près de laquelle se lit l'inscription est si mauvais que nous ne la connaissons que par deux copies¹⁷. Cela rend difficile une analyse qui permettrait de déceler la main de deux peintres. On doute même que dans sa simplicité elle ait eu besoin de la collaboration d'un Palmyrénien et d'un Juif¹⁸. C'est pourquoi il paraît sage de ne pas trop presser l'expression et de traduire simplement par *ont fait faire*¹⁹. C'est à quoi nous invite M. Du Mesnil du Buisson lui-même quand dans un de ses derniers travaux²⁰ il écrit à propos du tableau et de l'inscription en question : « Si le nom de chacun des personnages est inscrit en palmyrénien et en grec (près des têtes), c'est qu'il s'agit d'un mémorial aux membres défunts de l'association du marzeḥa. L'inscription qui fait suite, datée de 194 de notre ère, demande que ces personnages ou les membres du marzeḥa *qui l'ont fait peindre* (c'est nous qui soulignons) soient commémorés et bénis devant Bêl, Yarhibôl, Eglibol et 'Arsou. »

Il demeure donc quelque doute sur la qualité de peintres de Elashamash et Thomas Benâyâh. Peut-être ne sont-ils que les bienfaiteurs qui ont commandé les fresques. En tout cas la prudence invite à ne pas être trop affirmatif en ce qui concerne Housham. Son existence repose sur des bases si ténues qu'elle n'a pas été prise en considération dans les ouvrages généraux de Kraeling et de Goodenough²¹. Du moins n'en parlent-ils pas dans leurs ouvrages respectifs. Le nom lui-même suscite des doutes. M. Du Mesnil du Buisson l'a reconnu dans un *dipinto* de 9 cm de long, à peine perceptible, sur une des scènes du premier registre de la synagogue. Il est rédigé en araméen, Ḥuṣam ṣyn : *Housham*

a rendu apparent, formule un peu énigmatique ainsi expliquée : a interprété clairement par le dessin « ou simplement a dessiné ». Housham serait donc l'auteur ou l'un des auteurs des peintures du premier registre. Nous pourrions donc parler ici d'une véritable signature d'artiste²².

Le changement du *nun* final de *syn* en *resh* *ṣyr* donnerait raison à cette explication puisque nous y retrouverions le terme conservé en syriaque *ṣyr* pour désigner tout ouvrier qui façonne et orne un objet soit par la peinture, soit par la sculpture, soit par la broderie. La substitution est très tentante ; mais même si elle se montrait juste, il resterait des doutes sur la lecture et la traduction. Le nom même du peintre est incertain, car il est lacunaire *H...sham*. La Bible connaît un nom de même racine : *Hashouem* (Gen. XXXVI, 34 ; I Chr. I, 45).

Toutes ces remarques laissent planer un doute sur cet artiste de la synagogue. Il en est de même sur deux autres noms de peintres qui nous intéressent particulièrement ici, parce que, trouvés dans la chapelle ou *Domus ecclesiae* de Doura, ils sont chrétiens et appartiennent par conséquent plus directement au domaine des *Cahiers Archéologiques*. On les lit dans deux inscriptions en forme de *graffiti*, reconnus et publiés d'abord par C. Hopkins au tome V des *Preliminary Reports*²³.

Le premier, sur le mur Sud du baptistère, long de 29 cm sur 8 de haut, a été lu :

TON XPIC MNHCKETE
CICEON TON TAII
NON

et traduit par : *Rappelez au Christ l'humble Siséos*²⁴.

TON XPIC MNHCKETE
CICEON TON TAII
NON

Le second, également dans le baptistère, accompagne le tableau de David et de Goliath. Il est un peu plus solennel, car il court sur le cadre entourant la scène. Le premier éditeur l'a transcrit : TON XN IN YMEIN MNHCKEC[0...] OKAOY et traduit : *Faites mention au Christ parmi vous de (Pro)clos*, ce dernier mot s'imposant parce que la lacune ne peut dépasser trois lettres.

TON XN IN YMEIN MNHCKETE OKAOY

Les deux formes verbales employées ont suscité quelques études qui les ont parfaitement élucidées. La syntaxe offre plus de difficultés avec le double accusatif de la première inscription et le rapprochement d'un datif et d'un accusatif dans la seconde. La traduction de Hopkins, en ce qui regarde cette dernière, ne se soutient que si on rend le IN YMEIN par ἐν ὑμῖν, alors que les lettres IN doivent plutôt être considérées comme les lettres terminales de I(...)N. Si le premier éditeur a fait ce choix c'est sans doute pour échapper au double accusatif de la première inscription. Les difficultés soulevées par ces *graffiti* ont été levées par M. Louis Robert dans une série de notes de ses *Hellenica*²⁵ et dans son *Bulletin Épigraphique*²⁶, qu'il a bien voulu nous faire connaître dès 1964 dans une lettre du 11 juin : qu'il veuille bien trouver ici l'expression très respectueuse de notre vive reconnaissance. Rapprochant ces textes de la formule connue par ailleurs Τὸν Θεόν σοι, M. Robert remarque qu'il y a un mot sous-entendu, ἐνεύχομαι, ἐπεύχομαι, ou οἰκῶ, ὁμνῶ et que « la plupart du temps il s'agit d'interdictions : je t'en conjure par Dieu, n'ouvre pas la tombe ; mais aussi, parfois, de demandes de prières. L'expression sans ὑμῖν s'interprète de la même façon ».

A la lumière de ces renseignements, sur lesquels Kraeling s'appuie à son tour dans son rapport final²⁷ sur la chapelle, le sens devient

22. *Les peintures de la synagogue*, p. 162, n° 24.

23. *Loc. cit.*, p. 241.

24. Il faut abandonner la suggestion de ROSTOVITZEB (Journal of Theological Studies, 1929, p. 393) qui propose de traduire : (Gardez) le Christ (dans vos cœurs). Souvenez-vous de l'humble Siséos. Rien n'autorise à introduire un verbe (gardez) pour expliquer le double accusatif.

25. L. ROBERT, *Hellenica*, I, p. 33-35 ; II, p. 155-156. 26. *Idem*, *Revue des études grecques*, 1939, n° 420 et 451 ; 1952, n° 72 ; 1953, n° 205 ; 1956, n° 249. Cf. également C.B. WELLES, *Prél. Report*, IV, p. 35.

26. C.H. KRAELING, *The Excavations at Dura-Europos, Final Report, VIII, part III, The Christian Building*, New Haven, 1967, p. 96. Le même auteur signale un troisième nom dans un *graffito* légèrement tracé à droite de la première femme dans la scène de la Résurrection. Il est lu 'HPAC. KRAELING note justement « qu'il n'a aucun rapport avec la fresque qu'il défigure » (*ibid.*, p. 95).

27. Il n'est pas certain que le nom désigne un chrétien ; cf. les remarques de KRAELING, p. 96, qui le retrouve dans le Σεισός, cité par JOSEPH dans ses *Antiquités Judaiques*, VII, 4, comme le secrétaire de David. Quelques manuscrits donnent la variante Ελοός, latin *Isas*. Le *Final*

clair : *Par le Christ Jésus, je vous (en conjure), faites mention (ou souvenez-vous) de Proclos et Par le Christ, souvenez-vous de l'humble Siséos.*

Où est en tout cela la qualité de peintres attribuée aussi bien à Proclos qu'à Siséos ? Elle n'apparaît nulle part. La situation des inscriptions à proximité des tableaux n'y fait rien. Il est plus raisonnable, croyons-nous, de les considérer comme des signatures de visiteurs ou de fidèles sollicitant le souvenir de ceux qui passeront après eux et liront leurs noms. La coutume est à la fois ancienne et générale. Peut-être M. Du Mesnil du Buisson a-t-il été tenté d'attribuer à Siséos cette qualité de peintre parce qu'il a lu son nom sur la niche de la synagogue. Rien n'indique d'ailleurs qu'il s'agisse du même individu.

Report, V, part I, par C.B. WELLES, R.O. FINK et J.F. GILLIAM, *The Parchments and Papyri*, ne discutent pas le nom, « by inadvertance » dit KRAELING, *ibid.*, p. 96 n. 5.

★ ★

Ainsi l'examen objectif des noms rencontrés à Doura sur des peintures ou dans leur voisinage n'impose pas de les considérer tous comme des noms d'auteurs. Des sept énumérés plus haut par l'érudit archéologue orientaliste, deux seulement, Maréos et Ilasamos, sont à retenir en toute certitude comme des noms de peintres. Les autres sont entourés de trop de doutes pour qu'on soit en droit de leur accorder cette qualité. Quelque regret qu'on en ait, Doura qui nous a tant appris sur la civilisation gréco-orientale, sur les religions et sur l'art du début de notre ère, demeure quasi muet sur l'objet qui nous occupe et ne diminue guère l'anonymat dont les peintres anciens se sont fait une loi.

Jules LEROY.
Paris.

LA COLONNE D'ARCADIUS, SAINTE-PUDENTIENNE, L'ARC D'EGINHARD ET LE PORTAIL DE RIPOLL

par Yves CHRISTE

à Monsieur René Crozet.

Les monuments profanes ou religieux, tant byzantins qu'occidentaux, dont il sera question dans cette étude, appartiennent à diverses époques ; leurs dimensions, leurs structures architecturales sont différentes, de même que leur décor et la signification particulière qui s'y rattache. Tous appartiennent cependant au domaine triomphal et présentent un ensemble d'images disposées selon le même schéma, durant près d'un millénaire, c'est-à-dire de la fin du IV^e siècle à la fin du XV^e siècle¹.

Les trois faces décorées de bas-reliefs du soubassement de la colonne d'Arcadius (élevée sur le Xêrolophos à partir de 401-402) sont toutes divisées en quatre registres superposés. Nous y voyons à chaque fois le même motif : une croix triomphale (ou un chrisme) portée par des victoires au-dessus des deux fils de Théodose I^{er}, les empereurs Arcadius et Honorius, représentés debout et triomphant au milieu d'officiers et de hauts dignitaires² (fig. 1 et 2).

Présentation similaire sur une mauvaise gravure publiée par Ch. Ducange, et représentant selon lui l'une des faces de la colonne de Théodose : la croix triomphale (qui est enfermée dans un quadrilobe !) surmonte toutefois un empereur trônant et couronné, entre deux files de cités qui s'avancent vers lui. La valeur de ce document est très controversée, voire même niée (Becatti), car on comprend mal comment Ducange, vers 1670, aurait pu disposer d'un relevé représentant un monument abattu depuis plus de cent cinquante ans, et dont Pierre Gilles lui-même, vers 1550, dit n'avoir trouvé

aucune trace. Il n'est pourtant pas impossible que le dessin qui servit de base à cette gravure

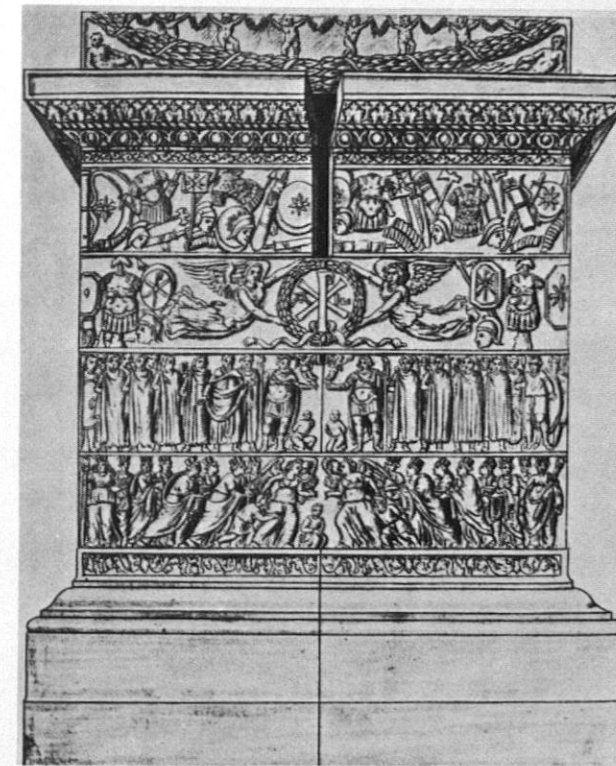


FIG. 1. — Colonne d'Arcadius, face Sud.

1. Cette étude, ainsi que d'autres qui l'ont précédée (cf. *Geneva*, n.s., t. XVI, 1968, et t. XVII, 1969, p. 119-135 et p. 59-77 ; et *Cahiers Archéologiques*, t. XX, 1970, p. 197-206 et 240-246), appartient à une enquête plus vaste consacrée aux origines romaines et au développement médiéval de la Vision de Matthieu, dont les résultats paraîtront prochainement dans la *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*.

2. Sur la colonne d'Arcadius, voir en dernier lieu G. BECATTI, *La colonna coelide historiata*, Rome, 1960, et pour ce qui concerne notre propos, A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, p. 74 et suiv.

bâclée (d'où, entre autres anomalies, l'inversion des spirales) et que le savant français dit avoir obtenue de Claude Molinet, chanoine de Sainte-

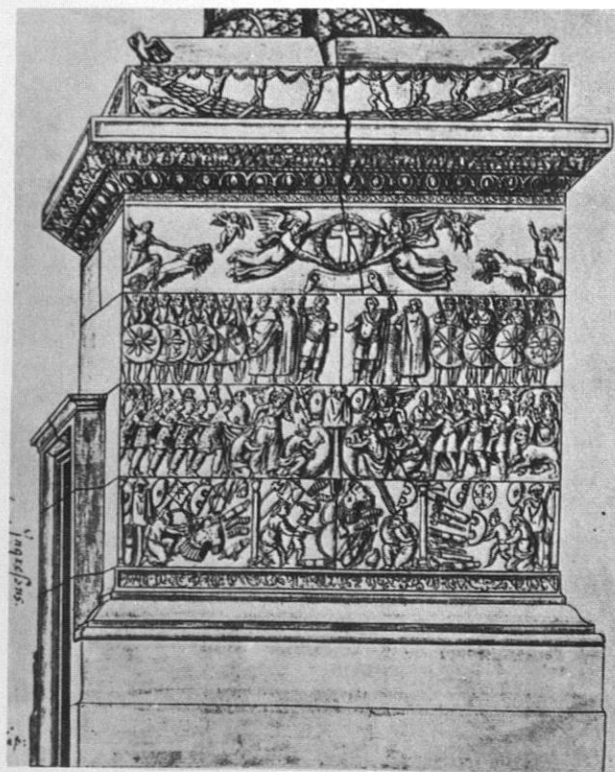


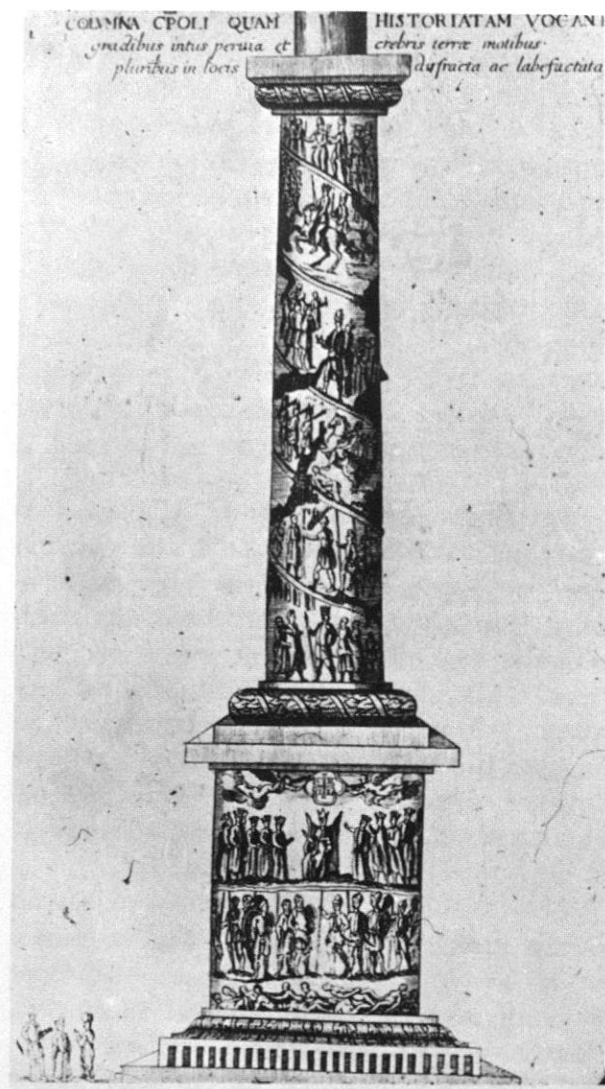
FIG. 2. — Colonne d'Arcadius, face Ouest.

Geneviève de Paris, soit antérieur à la destruction de la colonne par le sultan Bayazid II³ (fig. 3). Le même schéma se retrouve d'ailleurs

FIG. 3. — Une colonne de Constantinople, d'après Ducange.

3. Ch. DUFRENNE DUCANGE, *Constantinopolis christiana, seu descriptio urbis constantinopolitanae*, t. I, Paris, 1680, p. 79; J. STRZYGOWSKI, *Die Säule des Arcadius*, dans *Jahrb. des kaiserlich. deutschen archäologischen Instituts*, t. VIII, 4, Berlin, 1893, p. 243 et suiv., fig. 8; A. GEFFROY, *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, dans *Monuments Piot*, t. II, Paris, 1895, p. 123 et suiv.; G. BECATTI, *La colonna*, p. 159; et surtout A. GRABAR, *L'empereur*, p. 269-270. Une description rapide de cette colonne par le botaniste français J. Pitton de Tournefort publiée par lui dans son rapport à l'Académie (*Relation d'un voyage au Levant*, t. I, Paris, 1717, p. 514) pourrait authentifier la gravure Ducange. En fait, ce témoignage est sans valeur, car l'émissaire de Louis XIV, qui était plus intéressé par les renoncles à fleurs blanches d'Arménie que par les monuments byzantins, s'est contenté, à son retour à Paris, de recopier Ducange. Mais un autre élément, plus intéressant, permet de supposer que le dessin de Claude Molinet a pu être fait avant la destruction de la colonne, au début du XVI^e siècle, car sur ce point, le témoignage de Pierre Gilles, qui est formel (*De topographia Constantinopoleos*, livre III, chap. 6), a été confirmé par des découvertes archéologiques récentes sur l'emplacement des bains de

sur deux volets de diptyques consulaires, l'un de Constantinople (Clementinus, consul en 513), l'autre de Rome, la réplique du premier (Oreste,



Bayazid II. Le dessin du Louvre, ainsi que l'a démontré Becatti (p. 111 et suiv.), se rapporte à la colonne de Théodose I^{er}, et non pas à celle d'Arcadius : il s'agit donc d'une copie (de la fin du XVI^e siècle) faite à partir d'un dessin minutieux de la seconde moitié du XV^e siècle, aujourd'hui perdu, mais que l'on peut attribuer, étant donné les difficultés de s'approcher de la colonne (cf. P. GILLES) à un personnage jouissant de la haute protection du sultan, c'est-à-dire, très certainement, G. Bellini, à qui la copie fut longtemps et faussement attribuée. Il se pourrait donc que le dessin qui était en possession de Claude Molinet ait appartenu à la même série et que ce fut non pas, comme le dessin du Louvre, un relevé précis, mais un croquis rapide, ce qui permettrait d'en expliquer, au travers de la gravure, les invraisemblances ou les anachronismes relevés depuis longtemps (cf. le quadrilobe, les anges sortant des nuages, la coiffure de l'empereur, les spirales inversées, etc.). Si l'on pense à certains relevés faits à Rome par des érudits, pourtant respectueux des monuments qu'ils étudiaient, on ne s'étonnera plus de la mauvaise qualité du document publié par Ducange, qui ne peut être en aucun cas un souvenir, même déformé, de la colonne d'Arcadius.

consul en 530), monuments que l'on sait dérivés du grand art impérial. La croix n'est toutefois pas portée dans le ciel par des anges ou des victoires ; elle est figurée seule, sans *clipeus*, cartouche ou couronne de lauriers, et flanquée des *imagines clipeatae* des couples impériaux du moment : respectivement Anastase et Ariadne, le roi barbare Athalarich et Amalasunta. Le consul, figuré au-dessous, est représenté *trônant*, entre Roma et Constantinopolis représentées debout à ses côtés, ce qui nous ramène à la gravure Ducange⁴ (face est, troisième registre).

L'attitude des deux Augustes de la colonne d'Arcadius, debout et triomphant, me paraît être moins importante, et surtout moins significative, que leur *position* : au second registre, juste au-dessous du *niketerion*. La même attitude se retrouve d'ailleurs sur un ivoire carolingien construit selon le même schéma et consacré au triomphe du Christ foulant aux pieds le lion et le dragon, l'aspic et le basilic : le plat de reliure de la *Bible de Lorsch* du Vatican. Les deux attitudes peuvent également figurer sur un même objet et constituer ainsi deux images synonymes se faisant face, comme on le voit sur un diptyque consulaire, retaillé, du trésor de Monza : d'une part, le consul trônant au-dessous de la croix (David rex dans la version médiévale), d'autre part, le consul debout (saint Grégoire), lui aussi surmonté de la croix⁵.

Passant du domaine impérial au domaine proprement religieux, nous retrouvons, à quelques détails près, le même schéma dans l'abside de Sainte-Pudentienne, vers 410, soit à la même époque que les deux colonnes constantinopolitaines. La croix triomphale est solidement plantée sur un monticule rocheux : Sion-Golgotha,

4. Cf. W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, 2^e éd., Mainz, 1952, n° 15 et n° 31; V. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig, 1929, n° 16 et n° 32. Le diptyque de Clementinus se trouve au Musée de Liverpool ; celui d'Oreste, à Londres, Victoria and Albert Museum.

Nous retrouvons la croix en médaillon auréolée portée dans le ciel par deux anges sur trois volets de diptyques chrétiens à cinq compartiments, datant du VI^e siècle et présentant tous le même schéma, une croix triomphale au-dessus du Christ trônant entouré de dignitaires : diptyque de Saint-Lupicin (Paris, B.N., Cabinet des médailles, Volbach, n° 145), volet de diptyque dit de Murano (Ravenne, Musée National, Volbach, n° 125), diptyque d'Eschmiadzin (Musée d'Erevan, Volbach, n° 142).

5. Sur le plat de reliure de la *Bible de Lorsch*, voir Volbach, n° 223 ; sur le diptyque retaillé, vers 900, du trésor de la cathédrale de Monza, voir Volbach, n° 43, Delbrueck, n° 43.

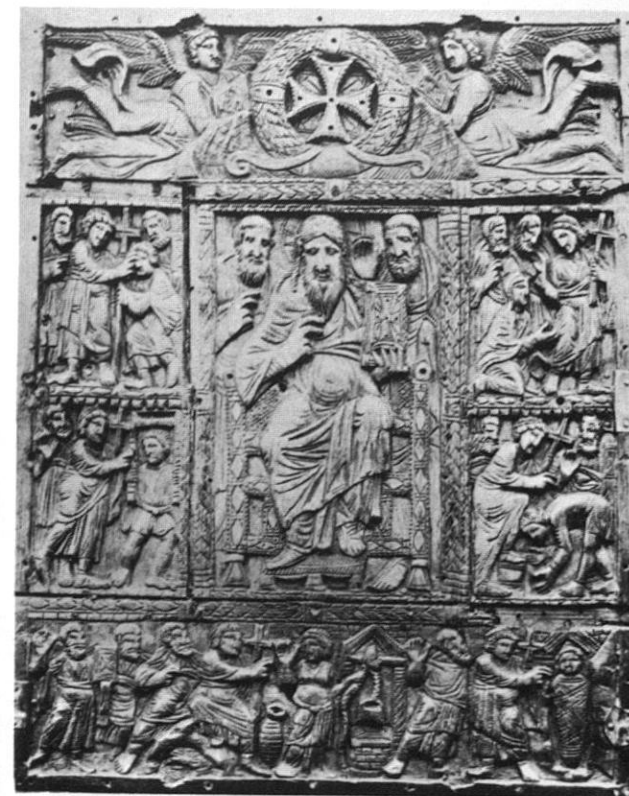


FIG. 4. — Paris, B.N., ivoire de Saint-Lupicin.



FIG. 5. — Diptyque d'Oreste, Rome, 530.

et flanquée de puissances célestes : les quatre animaux de saint Jean. Elle domine directement le Christ trônant du registre inférieur, lequel est entouré de dignitaires eux-mêmes trônant, les apôtres, et de deux figures féminines debout et tendant des couronnes : l'*Ecclesia ex circumssione* et l'*Ecclesia ex gentibus*, l'équivalent chrétien de *Roma* et de *Constantinopolis* des monuments précédents⁶ (fig. 6).

On a récemment voulu voir dans cette



FIG. 6. — Rome, abside de Sainte-Pudentienne.

FIG. 7. — Plat de reliure carolingien de la Bible de Lorsch.



6. Voir en dernier lieu, C. IHM, *Apsismalerei*, p. 130-132.

7. Cette interprétation, déjà défendue, mais avec beaucoup de nuances, par C. OSIECZKOWSKA, *Gli avori a cinque placche e l'arte imperiale romana*, dans *Atti del VI° congresso intern. di studi bizantini*, t. II, Rome, 1940, p. 308 et suiv., fut notamment défendue par E. Peterson (*Ephemerides liturgicae*, t. LIX, 1945, p. 52 et suiv.), avec des réserves, par E. Stommel (*Römische Quartalschrift*, t. XLIII, 1953, p. 21 et suiv.), et récemment encore par E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln und Oppladen, 1964, p. 54 et suiv. L'interprétation de Peterson est parfaitement cohérente pour la Syrie des II^e et III^e siècles, car elle a pour origine l'interprétation d'un usage liturgique précis, la prière tournée vers l'Orient et vers l'abside ornée d'une croix, dans l'attente de la Seconde Parousie. Toutefois, sa tentative d'appliquer à tout l'Occident, et surtout à l'art chrétien des V^e et VI^e siècles, une signification identique me paraît reposer sur un malentendu, sur une conception des influences orientales qui, aujourd'hui, n'est plus admissible. « La croce nell'abside non rappresenta la croce che fu venerata a Gerusalemme o che si manifesta in apparizione nell'cielo sopra Gerusalemme, ma la croce nelle rappresentazioni delle absidi viene dall'uso liturgico di pregare verso l'Oriente per mezzo di una croce, che è simbolo della fede escatologica cristiana » (p. 65). « Io sono d'accordo con altri (Strzygowski, Bréhier, Reil) nell'attribuire ai Siri una parte considerevole nella creazione della croce nell'arte. La nostra documentazione era in gran parte basata sui testi di autori siriaci » (p. 66). Remarquons toutefois que M. E. Dinkler, qui a repris la thèse syrienne de

théophanie céleste et triomphale une sorte d'illustration synthétique, la première en date, des chap. XIX, XXIV et XXV de Matthieu, le Christ étant alors le Christ-Juge ; les apôtres, ses assesseurs ; la croix d'orfèvrerie, le Signe du Fils de l'homme. Je ne partage pas cette interprétation, qui est toutefois légitime, car je la crois tendancieuse et reposant uniquement sur un choix limité de textes évangéliques et de commentaires liturgiques ou patristiques⁷. Des

Peterson, se refuse à admettre un modèle oriental derrière la Transfiguration avec croix de Saint-Apollinaire. Sa position est pourtant assortie de réserves (cf. en particulier *Bemerkungen zum Kreuz als Tropaion*, dans *Mullus, Festschrift Th. Klauser*, München, 1964, p. 71 et suivantes), réserves qu'on ne retrouve plus guère chez un auteur qui l'a fidèlement suivi sur ce point (B. BRENN, *Tradition und Neuerung*, Wien, 1966, p. 64 et suiv.). Le défaut majeur d'une interprétation du décor de Sainte-Pudentienne en Vision de Matthieu réside toutefois dans une confusion, qui est parfois volontaire, entre deux termes voisins que l'on doit pourtant distinguer : eschatologique et apocalyptique. Que le décor de cette abside soit paradisiaque, céleste, donc eschatologique, est chose certaine, mais est-ce là une raison suffisante pour en déduire aussitôt qu'il est apocalyptique, donc situé à la fin des temps, à l'horizon de l'histoire ? Il me paraît, d'autre part, dangereux de vouloir à tout prix réduire une image aussi abstraite à une illustration d'un texte précis, correspondant à un événement historique déterminé, qui est toujours décrit comme une vision de cataclysme et une

images toutes semblables à celles-ci deviendront effectivement, mais dans l'art médiéval, des théophanies de la fin des temps ou des Jugements derniers, mais alors ce moment sera très clairement signifié, ce qui n'est pas le cas dans l'abside romaine, où ce qui compte est moins l'évocation d'un moment historique déterminé (la Seconde Parousie) que la proclamation d'un triomphe céleste et définitif, acquis par la victoire du Christ sur le Golgotha⁸. La signification globale de cette image ne serait donc pas très éloignée de celles qui décorent le soubassement de la colonne d'Arcadius, ou des volets de diptyques chrétiens à cinq compartiments du Cabinet des Médailles de la B.N. de Paris, et des Musées d'Erevan et de Ravenne.

Qu'une composition similaire ne signifie pas nécessairement le Retour du Christ selon Matthieu est d'ailleurs mis en évidence par le décor du reliquaire en forme d'arc de triomphe offert par Eginhard à l'abbaye Saint-Servais de Maestricht. Et pour ce monument, nous avons la chance de posséder une inscription votive, sorte de pastiche de dédicace romaine, qui nous renseigne sur la signification que lui accordait le biographe de Charlemagne, admirateur de Suétone et de l'Antiquité :

AD TROPÆUM ÆTER
NÆ VICTORIÆ SUSTI
NENDUM EINHARDUS
PECCATOR HUNC AR
CUM PONERE AC DEO
DEDICARE CURAVIT⁹.

Comme on le voit, aucune allusion à la Seconde Parousie. Il s'agit d'un arc triomphal dédié au Christ et destiné à supporter son triomphe victorieux, en l'occurrence une croix d'orfèvrerie. La victoire éternelle fait donc suite à la victoire historique du Golgotha, représentée sur un disque tenu par l'un des deux anges flanquant le cartouche à queues d'aronde de l'inscription¹⁰ (fig. 9, 10 et 11).

Dans sa totalité, le décor peut être reconstitué de cette manière : une croix d'orfèvrerie reposant sur un socle, juste au-dessus du Christ trônant flanqué d'apôtres eux-mêmes trônant, c'est-à-dire, très exactement, le décor de Sainte-Pudentienne. Nous retrouvons également les

quatre animaux de l'abside romaine, avec les quatre évangélistes à leur pupitre, sur les écoinçons de l'arc. Quant aux images des panneaux latéraux du second registre, elles précisent le sens triomphal évoqué plus haut. Ils sont consacrés à l'Annonciation, et à la Reconnaissance du Christ par Jean-Baptiste (voici l'agneau de Dieu... c'est lui l'Élu de Dieu, Jean, I, 19-41), deux épisodes que nous pouvons interpréter

arrivée triomphale, alors que la théophanie romaine se caractérise surtout par sa sérénité, son caractère statique. Cette tentative, qui a comme principe, souvent inavoué, que l'image est une illustration du texte, conduit souvent à des incohérences ; dans le cas précis de Sainte-Pudentienne, elle me paraît d'autant moins fondée que nous possédons pour la même époque deux monuments complets, l'un profane (la colonne d'Arcadius), l'autre religieux (Sainte-Marie-Majeure) où des cycles historiques, des allusions à des événements historiques débouchent directement sur une image abstraite et synthétique du triomphe où l'historicité est complètement dépassée. J'ajouterai, enfin, que l'attente de la Parousie, qui est très vive jusqu'au milieu du troisième siècle, ne revêt plus la même importance, n'a plus la même acuité, après la conversion de l'Empire au christianisme, après Constantin.

8. A ce propos, on pourrait rapprocher le décor de l'abside d'un petit traité anonyme, d'origine, semble-t-il, africaine, le *De Sion et Sina*, de PL IV, col. 911-918. En voici quelques passages essentiels :

« Unde manifestum est montem Sion (= le Golgotha) ligni sacri regnum esse, dicente David : Annunciate regnum Dei in Gentibus, quia regnavit a ligno... De quo regno ligni regalis idem propheta dicit : Ego autem constitutus sum rex ab eo super Sion montem sanctum ejus annuntians imperium ejus (col. 915 D). De Sion exiet lex, et Verbum Domini ab Hierusalem. Lex Christianorum crux est sancta Christo Filio Dei vivi... Hierusalem dicit de coelo descendente, novam civitatem, quadratam per quatuor Evangelia, habentem duodecim fundamenta... duodecim portas duodecim apostolos, per quorum annuntiationem christiani in banc civitatem sanctam et novam introierunt, quae spiritualis est Ecclesia » (col. 916 B, 916 D-917 A).

Ce texte, qui n'est pas très original, n'a certainement pas inspiré le décor absidal qui lui est postérieur. Il a toutefois l'avantage d'en dégager une interprétation eschatologique non apocalyptique, qui rend compte de tous ses éléments : croix triomphale plantée sur le Sion-Golgotha, Christ triomphant dans la Jérusalem céleste, Christ et apôtres trônant, Églises des Juifs et des Gentils. Une interprétation faite à la lumière de ce texte, me paraît plus légitime, et surtout mieux adaptée au caractère statique, céleste et triomphal de la théophanie absidale, que celle qui s'appuie sur les commentaires de Matth. XIX, XXIV-XXV, lesquels décrivent la Seconde Parousie comme un cortège, ou comme un *Adventus*, ce qui n'est pas le cas à Sainte-Pudentienne.

9. A ce sujet, voir B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, *L'arc de triomphe d'Eginhardus*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. IV, Paris, 1949, p. 79-103, et *L'arc d'Eginhard*, 2^e article, *ibid.*, t. VIII, Paris, 1956, p. 147 et suiv., où il a été tenu compte de l'article de J. BRASSINE, *Monuments d'art mosan disparus*, dans *Bull. de la Soc. d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. XXIX, 1938. Voir également, pour l'identification des figures militaires des piédroits, les remarques de J. DEËR, *Ein Doppelbildnis Karls des Grossen*, dans *Wandlungen christlichen Kunst im Mittelalter*, Mainz, 1953, p. 103 et suiv.

10. *Angelus... sinistra habens orbem, sive scutum, cui inest crucifixus cum duobus personis* (description de H. van der Berch, MONTESQUIOU, 2^e article, p. 159).

comme les *dies natalis et principatus* du futur souverain¹¹.

Mais avant de passer à l'analyse d'autres

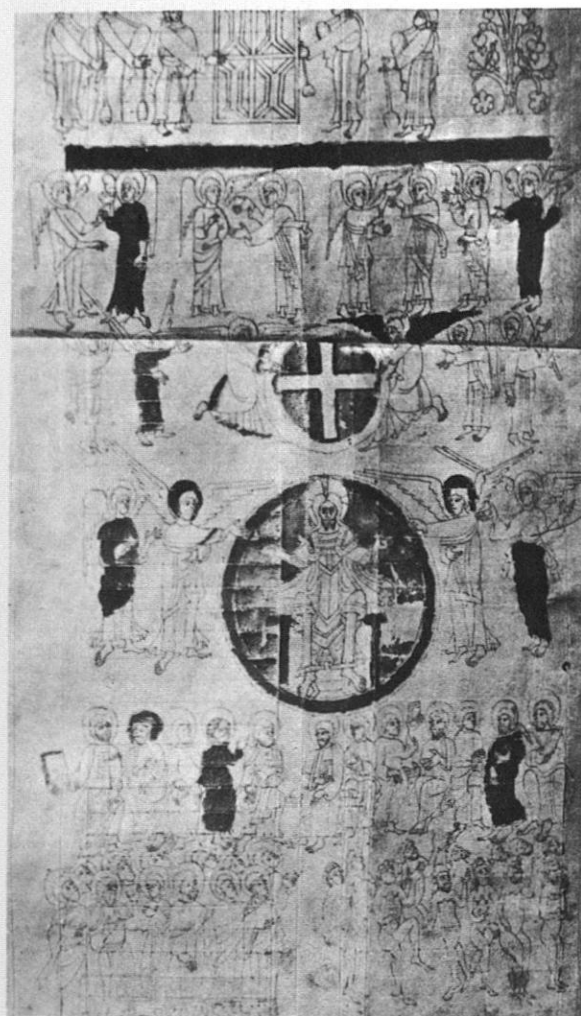


FIG. 8. — Vat. lat. 5729, fol. 368 v° (Ripoll, XI^e siècle).

monuments médiévaux, nous pouvons nous arrêter à quelques remarques :

1° Les exemples cités jusqu'à présent, qu'ils soient profanes ou religieux, sont tous conçus selon le même schéma : une croix triomphale

11. L'Annonciation, la Reconnaissance du Christ-Messie par Jean-Baptiste et la Crucifixion constituent ici des éléments historiques relatifs à la Première Parousie, qui débouchent, comme les scènes historiques du fût de la colonne d'Arcadius ou de l'arc de Sainte-Marie-Majeure, sur une image triomphale située hors du temps.

12. A ce propos, voir W. NEUSS, *Die katalanische Bibel-illustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, p. 121. Une reconnaissance du Christ par Jean-Baptiste, assez proche de celle de l'arc d'Eginhard, se trouve dans ce même manuscrit, fol. 366 v°, entre le Baptême et l'Appel des deux premiers disciples (NEUSS, p. 115).

(avec ou sans anges-victoires) dominant un ou plusieurs souverains entourés de dignitaires ou d'« amis ».

2° Tous ont pour objet la représentation d'un triomphe ou d'un pouvoir surnaturels, acquis par ou au nom de la croix (l'empereur servant d'intermédiaire dans le cas des consuls). « *In hoc signo vinces — Dominus regnavit a ligno, hoc est per tropaeum crucis.* » Dans le cas de Sainte-Pudentienne (et des volets de diptyques chrétiens avec un Christ trônant sous une croix en *clipeus* portée par des anges), comme dans celui de l'arc d'Eginhard, nous sommes en présence d'un triomphe céleste, paradisiaque, acquis à l'occasion de l'« épiphanie victorieuse » du Golgotha (eschatologie présente).

3° L'idée du Jugement, du Retour à la fin des temps (eschatologie future) est peut-être sous-jacente, mais elle n'est pas signifiée, la séparation entre bons et mauvais, entre vainqueurs et vaincus, n'étant indiquée que sur le monument d'Arcadius, qui, par opposition aux monuments religieux du même type, se réfère à un triomphe historique, terrestre, avec, naturellement, des vainqueurs et des vaincus.

La situation change complètement si de l'arc d'Eginhard, monument de tradition encore antique, on passe au fol. 368 v° de la Bible de Ripoll du Vatican, dite *Bible de Farfa* (Vat. lat. 5729). La composition est semblable à celle de la gravure Ducange ou du soubassement de la colonne d'Arcadius : une croix triomphale en *clipeus* portée par deux anges-victoires au-dessus d'un Christ trônant entouré de dignitaires célestes, deux couples d'anges qui l'acclament. (Les apôtres trônant, cinq à gauche, sept à droite, sont figurés au-dessous, au quatrième registre.) Le triomphe est pourtant situé à la fin des temps, à l'instant du Jugement, et de ce fait assimilé au discours eschatologique du Christ selon Matthieu. Cette image est d'ailleurs une illustration de cet évangile, et, au dernier registre de la page, la séparation des bons et des mauvais, élus à gauche, damnés à droite, situe toute la scène dans le contexte « historique » de la Seconde Parousie¹² (fig. 8).

Mais il existe d'autres monuments du même type, appartenant à la même série : le Jugement dernier, détruit, des *Carmina Sangallensia*, les tympans de Beaulieu (vers 1150-1160), de Conques (vers 1180), de Notre-Dame de Chartres (croisillon sud), le Jugement dernier de

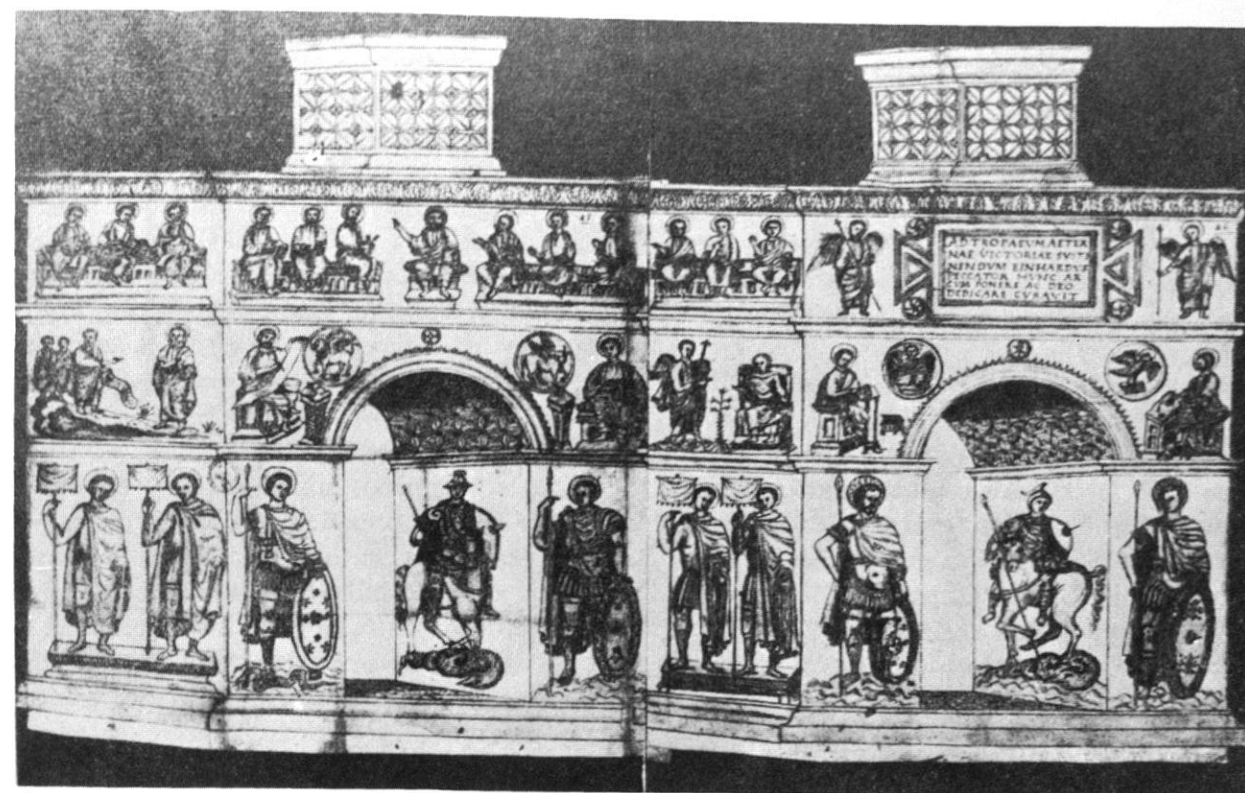


FIG. 9. — Paris, B.N., fr. 10440, fol. 45, maquette déployée de l'arc d'Eginhard.



FIG. 10. — Monnaie de Postumus (259-268).

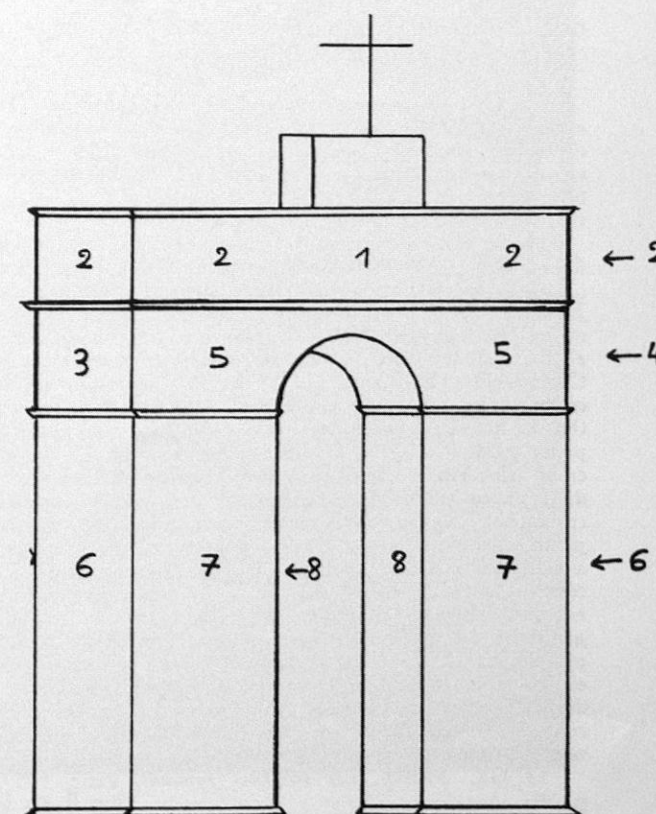


FIG. 11. — L'arc d'Eginhard, dessin schématique.

Van Eyck du Metropolitan Museum de New York, etc.¹³.

Le schéma n'a pas changé, mais le triomphe du Christ, autrefois situé hors du temps, dans l'éternité du royaume céleste, est réinséré dans le courant historique, en tant qu'image de la fin des temps. Tout naturellement, le Jugement dernier, avec ses vainqueurs et ses vaincus, est donc venu s'intégrer à cette nouvelle interprétation.

Pour signifier, pour rendre évidente l'identité de Jésus crucifié et du Fils de l'homme triomphant, d'autres éléments, nouveaux eux aussi dans ce nouveau contexte, sont apparus : l'ostentation des plaies (cf. par exemple Paris, B.N. grec 923, IX^e siècle) et celle des « instruments » de la Passion (cf. par exemple Londres, British Museum, cod. 49598, fol. 9 v^o, fin du X^e siècle). La séparation des bons et des mauvais, la résurrection des morts, l'ostentation des plaies et des « instruments » ne sont, en effet, que des éléments secondaires, circonstanciels, dont l'apparition autour d'une théophanie n'est que la conséquence d'une mutation plus essentielle ayant touché la valeur même du noyau triomphal. Ils ne se concevraient guère dans l'abside de Sainte-Pudentienne où le triomphe est situé dans le ciel, au paradis, offert, en quelque sorte, à la seule vue des justes, c'est-à-dire à des êtres qui ne doutent pas que leur

souverain est bien Jésus, qui a été crucifié, qui est ressuscité des morts et qui règne dans le ciel à la droite du Père. Mais dans la mesure où cette vision est située à la fin des temps, donc accessible, à des degrés divers, à tous les hommes, bons ou mauvais, croyants ou incrédules (cf. l'apparition à saint Thomas), leur présence est sinon nécessaire, du moins légitime. Il s'agit là, en effet, d'un triomphe « historique », lequel sera suivi d'un procès où les *signa* et les plaies seront les pièces à conviction, des preuves matérielles de l'identité du Crucifié et du Fils de l'homme triomphant¹⁴.

Nous retombons ainsi, *mutatis mutandis*, dans le registre presque profane des triomphes militaires de la fin de l'Antiquité, avec ses vaincus et ses captifs enchaînés aux pieds de trophées dont ils n'ont pas su reconnaître à temps le pouvoir invincible. Il n'est donc pas étonnant, dans ces conditions, de retrouver quelques similitudes curieuses entre le monument d'Arcadius, ou la gravure Ducange, et les Jugements de Conques, de Beaulieu, ou de la *Bible de Farfa*. La Croix, la tradition étant restée sur ce point déterminante, est encore considérée comme un trophée, comme le signe victorieux par excellence, mais elle est accompagnée d'autres « instruments », lance ou clous, c'est-à-dire d'armes meurtrières arrachées à l'ennemi et mêlées aux armes du vainqueur, conformément aux habitudes antiques¹⁵. Au registre supérieur du tympan de Beaulieu, nous retrouvons ainsi, comme sur la face sud du monument d'Arcadius, et au même endroit, une croix triomphale et une couronne impériale tendue par un ange (cf. les victoires couronnant les empereurs) mêlée à des armes « ennemies », en l'occurrence les clous de la Crucifixion.

Du Bas-Empire au Moyen Âge, nous nous trouvons donc bien en présence du même répertoire, des mêmes motifs, du même schéma, appliqués à divers « souverains », à différents moments de leurs « épiphanies victorieuses ». Tous les monuments traités dans cette étude appartiennent en outre à un même registre, triomphal, aussi bien dans leur structure ou leur composition que dans leur décor.

Dans une certaine mesure nous pourrions donc comparer, et par conséquent, tenter d'expliquer un monument paléochrétien, comme Sainte-Pudentienne, par un monument profane contemporain, la colonne d'Arcadius, ou caro-

13. Sur les *Carmina Sangallensia* et sur ces trois portails, voir Y. CHRISTE, *Les grands portails romans, études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, 1969, p. 145 et suiv. Sur le panneau de Van Eyck, voir M.J. FRIEDLAENDER, *Van Eyck-Petrus Christus (Early netherlandish painting)*, t. I, rééd., Bruxelles, 1967, p. 57, pl. 36.

14. Le désir d'identifier le Fils de l'homme triomphant de la Seconde Parousie avec le Crucifié de la Première (l'un des thèmes majeurs de l'iconographie médiévale du Jugement), permettrait peut-être d'expliquer l'apparition de nombreux Jugements derniers ayant une croix pour cadre architectural, tels ceux des croix irlandaises de Monasterboice, Clonmacnoise, Kells, etc. (du X^e au XII^e siècle) ou de la célèbre croix d'ivoire de Gunhild au Musée de Copenhague (fin du XI^e siècle) avec sur un côté le Juge montrant ses plaies et de l'autre le Crucifié (même association sur les croix irlandaises). Dans ce même contexte, la croix-bois du supplice tend tout naturellement à se substituer à la croix-niketerion des monuments plus anciens ou sur ce point archaisants, cette évolution étant à peu près parallèle à celle qui a touché l'image même du Christ : Souverain céleste, Souverain triomphant de la fin des temps, Christ *secundum carnem* montrant ses plaies. Sur les portails gothiques, au terme de cette évolution, l'image du triomphateur est alors rejetée au trumeau (Christ foulant l'aspic et le basilic, le lion et le dragon des Jugements derniers de Paris (refait), de Chartres, d'Amiens, etc.). Dans ce même contexte, les témoins du supplice, Jean et la Vierge, deviennent les intercesseurs du Jugement.

15. G.C. PICARD, *Les trophées romains*, Paris, 1957, p. 507.

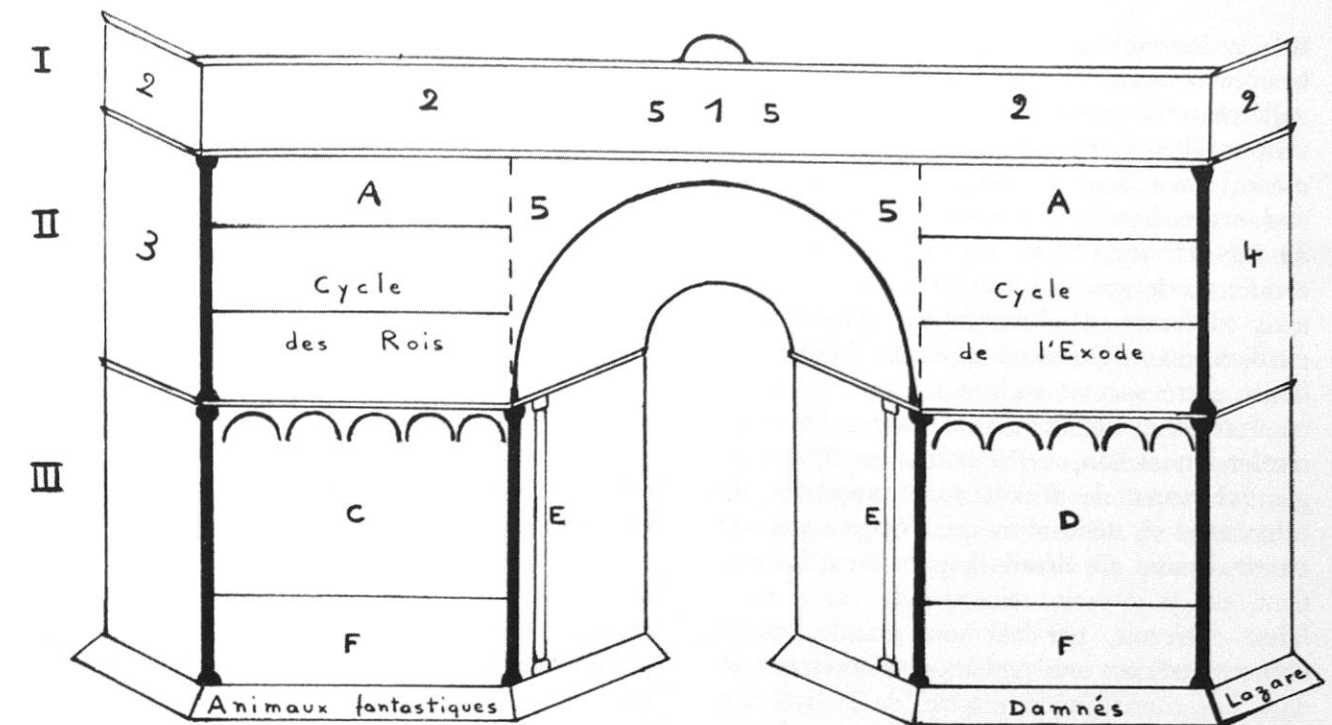


FIG. 12. — Le portail de Ripoll, dessin schématique.

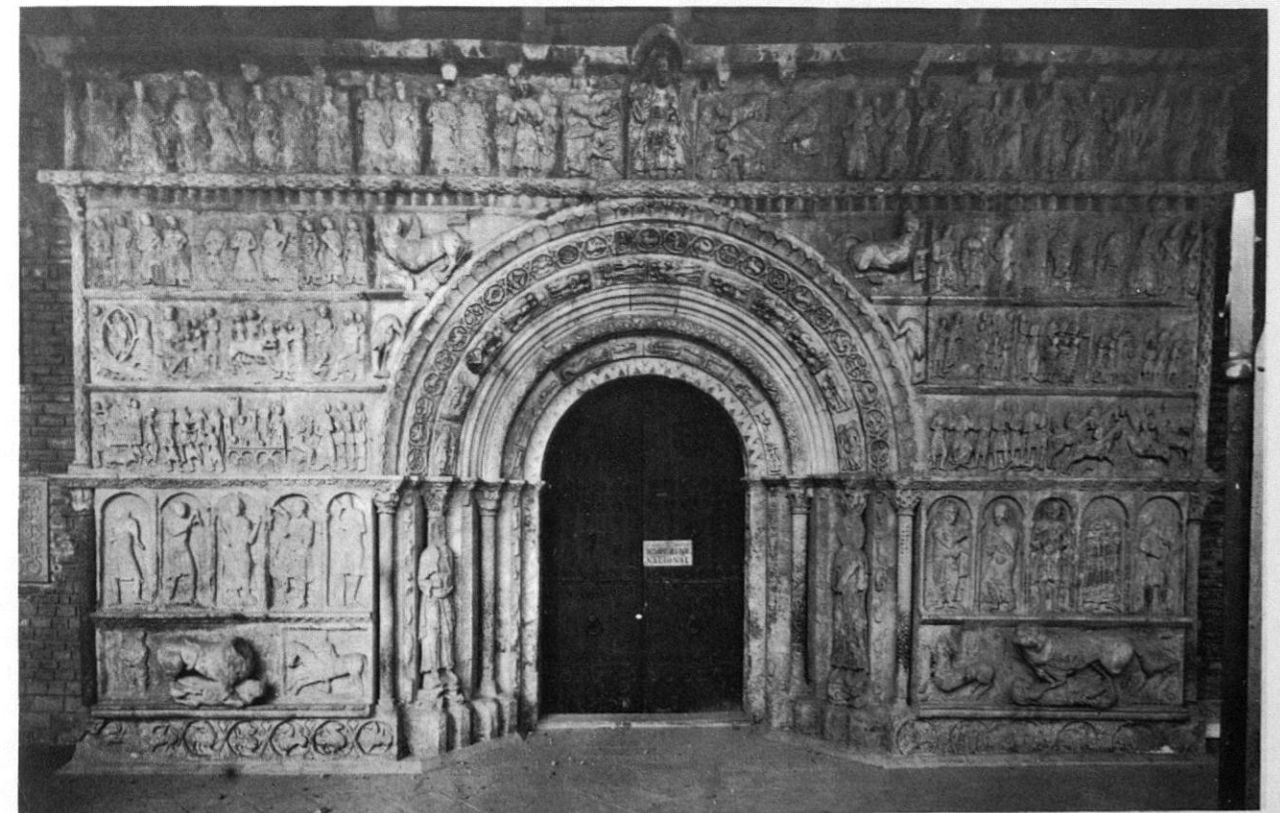


FIG. 13. — Le portail de Ripoll.

lingien, l'arc d'Eginhard. Ce dernier objet, dont la récente « découverte » est une acquisition importante de l'archéologie médiévale, permettra par ailleurs de mieux comprendre un monument roman dont le système décoratif avait toujours paru curieux, le portail de Sainte-Marie de Ripoll¹⁶ (fig. 12 et 13). Que sa structure architecturale soit une transposition très libre, mais cohérente, d'un arc de triomphe romain est bien connu. De même que l'arc d'Eginhard, il est porté sur un socle assez bas, et divisé en trois zones définies par de larges corniches résolument saillantes. En outre, les deux étages inférieurs de Ripoll sont cantonnés de colonnettes en délit, alors que l'étage supérieur en est démuné. Ce détail, apparemment insignifiant, est, je le crois, remarquable, car il nous laisse entrevoir, par-delà une grande liberté d'interprétation, une imitation consciente, et donc une connaissance certaine, de la structure de l'arc romain, lequel n'est jamais agrémenté

16. Voir par exemple J. PIJOAN, *El arte románico* (*Summa Artis*, t. IX), Madrid, 1949, p. 61 : « Los arqueólogos, desorientados, lo califican de caso esporádico, único ejemplo, monumento singular, solitario, de importación, acaso de estilo italiano. »

Sur le portail de Ripoll, voir M.J. PELLICER Y PAGES, *Santa María del monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888; J. GUDIOL Y CUNILL, *Iconografía de la portada de Ripoll*, Barcelone, 1909; J. PUIG Y CADAFALCH, *L'arquitectura románica a Catalunya*, VII, XIII, p. 815 et suiv.; E. JUNYENT, *Catalogne romane*, t. I, p. 249-256; J.M. CABRERA GARRIDO, *La conservación de la portada de Santa María de Ripoll*, Madrid, 1966. Je n'envisage pas ici le problème des scènes narratives du second registre dont on connaît les liens avec la Bible de Farfa.

17. Cette triple association (Christ en gloire + Annonciation + Reconnaissance par le Baptiste, ou Christ en gloire + Isaïe + Jean-Baptiste) se comprend mieux à la lumière du prologue de l'Évangile selon saint Jean, où est d'abord affirmée la divinité du Verbe égal au Père (I, 1-5), puis son Incarnation (*parut un homme envoyé de Dieu, il se nommait Jean, il vint comme témoin*, I, 6-7, cf. I, 29-35) (*et le Verbe s'est fait chair...*, et nous avons vu sa gloire, I, 14). L'allusion à Moïse : « et la loi fut donnée par l'intermédiaire de Moïse ; la grâce et la Vérité nous sont venues par Jésus-Christ » (I, 17), intéresse plus spécialement le registre inférieur, côté droit, du portail de Ripoll. Quant à la conclusion du prologue : *nul n'a jamais vu Dieu, le Fils unique lui l'a fait connaître* (I, 18), elle s'applique tout naturellement à une image de théophanie.

18. M. de Montesquiou, dans son second article (cit. n. 9), a judicieusement rapproché les figures « impériales » de l'arc d'Eginhard du décor de l'ancienne église Saint-Jean-l'Évangéliste de Ravenne (p. 166), ainsi que de celui du palais d'Ingelheim décrit dans un poème d'Ernulfus Nigellus (*Cæsareis actis romanæ sedis optimæ - Junguntur Franci gestaque mira simul*) et relatant la geste de Constantin, de Théodose, de Charles Martel, de Pépin et de Charlemagne (p. 167-168). Ces remarques, qui tendent à identifier les figures des piédroits avec des empereurs chrétiens de la dynastie constantinienne et carolingienne, semblent être corroborées par l'étude d'un ivoire carolingien du Bargello (GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, t. I, n° 10) faite par M. J. Deér (article cité n. 9), qui voit dans les deux

de colonnes, ou de semi-colonnes, au niveau de l'attique (cf. par exemple à Rome, l'arc de Septime Sévère, avec son second étage lui aussi divisé, comme à Ripoll, en registres superposés décorés de scènes narratives et guerrières, l'arc de Titus, l'arc de Constantin, et, à Bénévent, l'arc de Trajan qui s'apparente de près, de par sa structure, au portail de Ripoll. A ce propos voir Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, t. VII, A, I, col. 485, fig. 9-20).

Le programme iconographique de Ripoll est évidemment plus riche, et plus touffu, que celui de l'arc d'Eginhard. Il existe néanmoins, entre ces deux monuments, quelques analogies frappantes, d'autant plus remarquables qu'elles se rencontrent sur un même type de monument : un arc de triomphe (cf. les fig. 11 et 12, 9 et 13).

Au niveau de l'attique (I), la composition est à peu près la même : d'une part, le Christ au milieu des apôtres, 6 à ses côtés, les autres sur les deux faces latérales (I, 2) ; d'autre part, le Christ trônant entouré des Vieillards, debout et répartis eux aussi, comme les apôtres de l'arc d'Eginhard, sur les trois faces de l'étage supérieur (fig. 12, I, 2). (Les apôtres, en compagnie d'autres saints, sont rejetés au-dessous (cf. Bible de Farfa, fol. 368 v°), au registre supérieur du second étage ; fig. 12, II, A.)

Au second étage (II), la répartition des évangélistes est également comparable. Sur le reliquaire carolingien, ils occupent les écoinçons (fig. 11 ; 5, 5) ; à Ripoll, deux d'entre eux sont au même endroit (fig. 12, 5, 5), les deux autres rejetés de part et d'autre du Christ. Mais à ce même niveau, nous retrouvons d'autres analogies, dans le décor des faces latérales de l'arc et du portail : d'une part, la Reconnaissance du Christ par Jean-Baptiste et l'Annonciation (fig. 11 ; 3 et 4), d'autre part, Jean-Baptiste seul et Isaïe, prophète par excellence de l'Incarnation¹⁷ (fig. 12, II, 3 et 4).

A l'étage inférieur (III) qui correspond aux piédroits des deux arcs, les analogies sont plus vagues, mais néanmoins remarquables. Retenons tout d'abord qu'ils sont consacrés l'un et l'autre à de grandes figures en pied. Sur l'arc d'Eginhard : des saints militaires (?) ou plus probablement des figures d'empereurs et de rois (III, 6 et 7), et deux figures équestres (III, 8), les empereurs d'Orient et d'Occident selon M. de Montesquiou¹⁸ ; David (assis) et ses musiciens

(III, C), le Christ donnant la loi à Moïse, Aaron (?), un évêque et un roi (III, D), et, à la place des cavaliers impériaux de l'arc d'Eginhard, Pierre et Paul, debout et se faisant face (III, E), sur le portail de Ripoll¹⁹. (Les bêtes de la Vision de Daniel, images des royaumes vaincus, ont naturellement trouvé place dans la partie la plus basse du portail (III, F), les damnés étant rejetés sur la partie droite du socle ; cf. fig. schématique.)

Sur ces deux monuments, nous voyons ainsi, aux registres supérieurs, une image du triomphe du Christ, et, au-dessous, des personnages historiques qui ont annoncé, préparé ou qui poursuivent sur terre l'accomplissement du royaume de Dieu. Nous ne sommes donc pas très éloignés du programme politico-religieux des colonnes de Constantinople : une image de la toute puissance du Christ et, au-dessous, les souverains victorieux, par le pouvoir du Christ et de la croix.

Or, ceci nous ramène également au décor de certaines absides ravennates où nous retrouvons des personnages historiques, évêques ou empereurs, associés à une théophanie triomphale. Tel est le cas à Saint-Apollinaire-in-Classe, où nous voyons d'abord, comme sur l'arc d'Eginhard, deux figures « militaires », des archanges, *debout sur des socles orfèvres et tenant un vexillum*, sur les piédroits du sanctuaire, la base de l'abside étant elle-même occupée par quatre évêques de Ravenne, debout sous des arcades, et par deux panneaux historiés se faisant face : Melchisédech à l'autel, avec à ses côtés Abel, Abraham et Isaac ; l'empereur Constantin IV, avec ses fils Tibère et Héraclius, remettant des privilèges à un évêque de Ravenne²⁰. Quelle que soit la date exacte de ces divers panneaux, contemporains ou non des mosaïques du cul-de-four, nous devons reconnaître que leur association à une théophanie triomphale est parfaitement cohérente et permet d'expliquer, par comparaison, la présence de personnages bibliques, d'évêques, de rois ou d'empereurs aux registres inférieurs de l'arc d'Eginhard ou du portail de Ripoll, pour ne pas parler des figures d'évêques en pied des déambulatoires de Saint-Hilaire de Poitiers ou de l'église de Saint-Savin²¹.

Sans nous attarder au décor bien connu de l'abside de Saint-Vital, avec Justinien et l'évêque Maximien faisant face à Théodora au milieu

de sa cour²², nous retrouvons également des personnages historiques dans l'abside de l'ancienne église Saint-Jean-l'Évangéliste de Ravenne, construite par Galla Placidia entre 424 et 434. Toute la dynastie constantinienne (moins Julien), et les empereurs et impératrices qui se rattachent directement à elle, ont été figurés dans le programme absidal, autour du Christ victorieux du cul-de-four²³.

L'identification des figures militaires de l'arc d'Eginhard n'étant pas plus assurée que celles du panneau droit du registre inférieur de l'arc de Ripoll, nous n'irons pas plus loin dans cet essai de rapprochement, en constatant seulement que par rapport au soubassement de la colonne d'Arcadius, les représentants du pouvoir tem-

guerriers triomphant de cette plaque non pas des vertus, mais un double portrait de Charlemagne, en *triumphator gentium barbarorum* du Bas-Empire. En tout état de cause (et cela a été souligné par M. de Montesquiou), l'iconographie de ces « guerriers », tant en pied qu'à cheval, dérive indubitablement du répertoire impérial, l'apport carolingien étant réduit à l'adjonction de quelques détails secondaires (en particulier dans l'armement et le costume). Ces « soldats », au même titre que les deux « guerriers » de Florence, sont donc des empereurs ou des Césars du type *princeps juventutis*, plutôt que des saints militaires. L'un d'eux, au-dessous de l'évangéliste Marc, porte d'ailleurs des brodequins à tête de lion (MONTESQUIOU, 1^{er} article, p. 92), thème exclusivement impérial (cf. l'empereur Honorius du diptyque de Probus à Aoste, figure équivalente à celle-ci). Ils pourraient donc être assimilés d'une part à des souverains de la dynastie constantinienne et théodosienne, d'autre part, à des rois et empereurs carolingiens qu'il est toutefois impossible d'identifier avec certitude dans l'état actuel de nos connaissances.

Reste le problème des quatre Césars, « principes juventutis », avec un vexillum dans la main droite, groupés deux à deux sur des socles orfèvres, sur les deux faces extérieures des piédroits. Le vexillum, qui était sans doute le trophée salulaire de Constantin, semble être l'apanage des empereurs ou des archanges (cf. par exemple les deux archanges de Saint-Apollinaire-in-Classe, eux aussi sur des socles, et les deux empereurs du frontispice du *Psautier Barberini*, DIEHL, *Manuel*, t. I, fig. 192, eux aussi sur des socles). Quant aux socles, signe honorifique dont le sens est à peu près celui du coussin brodé des empereurs, il peut être donné à un empereur (diptyque de Probus à Aoste, *Psautier Barberini*, etc.), à des impératrices (ivoire du Bargello, Volbach, n° 51) ou à des saints (ivoire du X^e-XII^e siècle du Musée de Crémone, Volbach, n° 252, abside de Saint-Marc à Rome, milieu du IX^e siècle). Ces dernières constatations nous conduisent à considérer ces quatre figures comme des empereurs plutôt que comme des saints.

19. Pour l'identification (non assurée) de ces cinq dernières figures, voir E. JUNYENT, *op. cit.*, p. 254-255.

20. Voir C. IHM, *Apsismalerei*, p. 165-167.

21. Voir P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *La peinture murale en France, le haut Moyen Âge*, Paris, 1951, p. 71 et suiv.

22. Voir C. IHM, *Apsismalerei*, p. 163-165.

23. Voir C. IHM, *Apsismalerei*, p. 169-171, fig. 2. Sur le problème général de la présence de souverains dans l'abside, voir A. GRABAR, *Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. I, Paris, 1968, p. 461-469.

porel figurés dans les absides de Ravenne et sur les deux arcs médiévaux ont été, pourrait-on dire, décalés d'un rang. S'ils sont associés à la gloire et au pouvoir du Christ, ce n'est plus directement, mais par l'intermédiaire de l'Église, Église céleste ou temporelle, représentée par les apôtres, des saints ou des évêques.

Les analogies relevées plus haut, dans la première partie de cet article, montrent toutefois suffisamment l'apport de l'art impérial du Bas-Empire romain dans l'élaboration de l'iconographie médiévale de la Seconde Parousie et du Jugement dernier. La part de la tradition romaine et paléochrétienne est essentielle, car c'est d'elle, et non pas du texte de Matthieu que vient le schéma de ces images.

Le texte n'est responsable que de transformations secondaires, de quelques adjonctions périphériques et circonstancielles qui, finale-

ment, ont modifié le sens de la composition et non pas les caractères essentiels de sa présentation formelle. Et si au terme de son évolution, le Jugement dernier est bien un *Adventus*, celui-ci reste traduit, à quelques rares exceptions près, comme une image statique, qui ne peut être conçue comme une simple illustration des *Apocalypses synoptiques* auxquelles pourtant il se rapporte. Cette distorsion entre le texte et l'image montre bien que nous sommes au confluent de deux traditions, à l'origine distinctes, qui ne se superposent que tardivement : d'une part, le texte, *Matth. XIX, XXIV-XXV*, d'autre part, la tradition des images impériales, romaines ou paléochrétiennes²⁴.

Yves CHRISTE.

Rome.



24. Nous en avons la preuve quasi matérielle dans le décor de la chapelle Nord du Pigeonnier de Gülli Dere, monument cappadocien du Xe siècle, récemment découvert et publié par M. et Mme M. THIERRY (*Cahiers Archéologiques*, t. XV, Paris, 1965, p. 131 et suiv.). Ce document est d'autant plus intéressant qu'il nous montre la Seconde Parousie selon Matthieu en deux temps : d'une part, le Christ trônant, avec Jean-Baptiste et la Vierge en intercesseurs (tympans), d'autre part, le Christ traversant les nuées d'une marche rapide (sommets de la voûte). Une grande croix lumineuse enfermée dans une auréole et portée par deux anges s'intercale entre ces deux scènes (fig. 14).

La composition est expliquée par des inscriptions et c'est là que nous constatons une évidente distorsion entre le texte et les images qu'il décrit. La croix, en effet, est liée au Christ trônant (invisible sur la figure que nous reproduisons) alors que l'inscription, qui est dérivée de *Matth. XXIV*, l'associe au Fils de l'homme traversant les nuées : « Le Seigneur descendant à travers les nuages pour juger toute tribu et toute langue. Et la croix apparaîtra devant lui » (THIERRY, p. 131). En Cappadoce, comme en Occident, c'est donc bien à partir des images impériales ou paléochrétiennes, étudiées au début de cet article, que se sont constitués les différents types iconographiques de la Vision de Matthieu.

♦ FIG. 14. — Seconde Parousie de Gülli Dere (Xe siècle).

Image renversée, cf. commentaire note 24.

LA CATHÉDRALE DE MRËN ET SA DÉCORATION

par Michel et Nicole THIERRY

La cathédrale de Mrën est l'un des monuments arméniens les plus importants de tous points de vue, archéologique, historique et esthétique. Bien que de nombreux travaux lui aient été consacrés, nous avons pensé qu'il serait intéressant de préciser certains points, notamment en ce qui concerne le décor sculpté et peint.

Cette église est située en Turquie, dans le vilayet de Kars, caza de Diğor (Tekor), à moins d'un kilomètre de la frontière soviétique formée là par la rivière Arpaçay (l'Akhourian des Arméniens). On s'y rend de Kars, dont elle est distante de 90 kilomètres environ, par une assez bonne route menant à Diğor (48 km). De ce bourg, part une piste dirigée au Sud-Est, traversant le Diğorçay à Dolaylı (anciennement Dolyamavrak¹), passant par Bacalî et se terminant à Düzgeçit. Au-delà, la piste est quasi inexistante ; on se dirige à la vue vers la masse imposante de l'église isolée dans la steppe.

L'église est construite sur un plateau limité par deux profonds cañons, au Sud, celui du Diğorçay, au Nord et à l'Est, celui de l'Arpaçay, à 1.300 m d'altitude. Sur plusieurs hectares autour du monument, on voit les traces d'une ville importante : murs, édifices écroulés, le tout envahi de bosquets et de vignes sauvages dont la couleur foncée tranche sur le reste de la steppe et qui a valu au site son nom actuel de Mirini-Karabağ².

Mrën a été visité au siècle dernier par Djalian³ et par le P. N. Sargisian⁴. La cathédrale a été étudiée, du point de vue architectural par Th. Thoramian⁵ et par J. Strzygowski⁶, du point de vue épigraphique par I. Orbeli⁷ et par N. Marr⁸.

Nous l'avons visité à trois reprises, en 1964, en 1968 et en 1969⁹. Avant l'étude du monu-

ment, nous dirons quelques mots de la ville de Mrën. Malgré son étendue, elle a laissé peu de traces dans l'histoire. La première mention en est faite par l'historien arménien du Ve siècle, Lazare de P'arpi, qui signale l'existence d'un saint prêtre, Khorën de Mrën¹⁰. Au VIIe siècle, la ville n'est mentionnée qu'à cause de sa cathédrale. Elle faisait alors partie du domaine d'une famille de féodaux célèbres, les Kamsarakans, qui possédaient le canton de Chirak¹¹.

Après la débacle arménienne de 772¹² qui

1. Le village de Mavrak, ou Mevrek, pourrait être le site de Μαυρόκαστρον (cf. E. HONIGMANN, *Die Ostgrenze des byzantinischen Reiches von 363 bis 1071*, Bruxelles, 1935, p. 215).

2. Karabağ signifie en turc la vigne noire. On trouve chez quelques auteurs qui ont mal interprété la prononciation locale, le nom de Haraba qui signifie dans la même langue ruine.

3. DJALIAN, *Voyage dans la Grande Arménie*, Tiflis, 1642-1858, tome II, p. 47 (en arménien).

4. N. SARGISIAN, *Description de la Petite et de la Grande Arménie*, Venise, 1964, p. 194-200 (en arménien).

5. Th. THORAMIAN, *Le Temple de Tekor*, Tiflis, 1911 (en arménien) ; IDEM, *Matériaux pour l'Histoire de l'architecture arménienne*, Erevan, 1942-1948, tome I, p. 295-296, tome II, p. 47-48, 187-190 (en arménien).

6. J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, tome I, p. 182-184.

7. I. ORBELI, « L'inscription de 639 de Bagawan et les autres inscriptions arméniennes du VIIe siècle », *Orient Chrétien*, Saint-Petersbourg, 1913, tome II, fasc. 1, § 5, réédité dans *Œuvres Choisies*, Erevan, 1963, p. 395-401 (en russe).

8. N. MARR, « Nouveaux Matériaux pour l'épigraphie arménienne », *Mémoires de la Société Impériale Russe d'Archéologie. Section Orientale*, Saint-Petersbourg, 1893, tome VIII, p. 81-90 (en russe).

9. N. et M. THIERRY, « Notes sur des monuments arméniens en Turquie », *Revue des Études Arméniennes*, nouvelle série, Paris, 1965, tome II, p. 161-173.

10. LAZARE DE P'ARPI (dans V. LANGLOIS, *Collection des Historiens Anciens et Modernes de l'Arménie*, Paris, 1869-1880, tome II, p. 282).

11. Le Chirak était formé par la vallée de l'Arpaçay ; il est actuellement partagé par cette rivière entre la Turquie et l'URSS.

12. Les féodaux arméniens insurgés furent écrasés par les Arabes à la bataille de Bagrevand, le 25 avril 772. La même année, les habitants de Mrën furent massacrés.

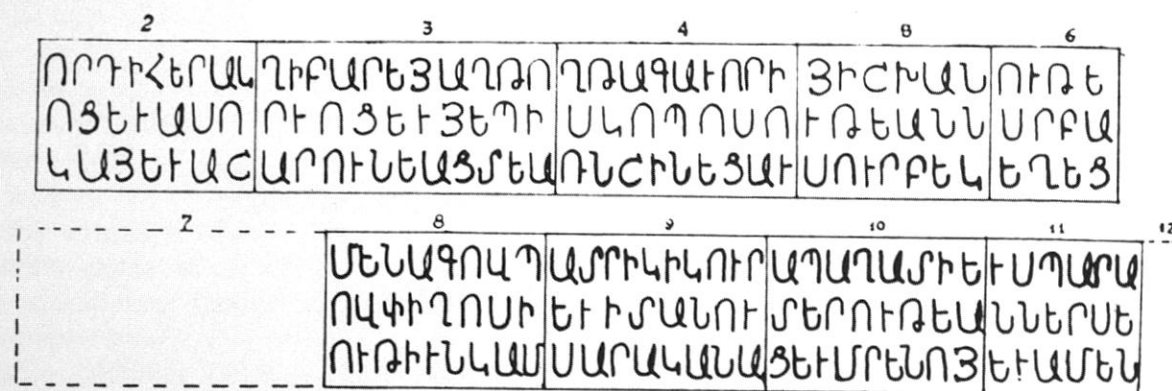


FIG. 1. — Inscription dédicatoire de Mrèn, transcription d'Orbéli.

consacra la chute des Kamsarakans, la ville leur fut achetée, avec le reste de leur patrimoine par le bagratide Achot Msker (c. 783)¹³. Selon une inscription, elle aurait alors servi de résidence d'été aux habitants d'Ani pendant la royauté bagratide¹⁴.

Vint ensuite la conquête turque, dont Mrèn eut évidemment à souffrir. Selon l'historien du XIII^e siècle, Vardan, l'atabeg d'Azerbeïdjan, El Denguiz, après avoir dévasté Dvin, attaqua Mrèn en 1163 et en brûla la citadelle avec 4.000 chrétiens¹⁵.

La ville fut reconquise au début du XIII^e siècle par les Géorgiens et le gouverneur, fils de l'atabeg Chahanchah II, la vendit, en 1272, à un certain Sahmaddin qui y bâtit, en 1276, un palais d'été avec jardins¹⁶ et fit restaurer la chapelle du Rédempteur, en 1277¹⁷. Mrèn ne survécut pas aux invasions turcomanes ; elle est maintenant déserte ; aucun village ne s'y est installé

et seuls quelques nomades kurdes l'utilisent comme bergerie.

Histoire de la cathédrale

La cathédrale de Mrèn est un des monuments arméniens dont la date et les modalités de fondation peuvent être établies avec le moins d'incertitude. On dispose, en effet, d'une inscription dédicatoire et du témoignage des historiens.

L'inscription (fig. 1) est située haut sur la façade Ouest de l'église. Elle a trois lignes réparties sur neuf blocs de trachyte juxtaposés. Elle est malheureusement incomplète, car des pèlerins, pour encastrer leurs pierres votives (khatchkars) en ont supprimé les extrémités et la partie moyenne (fig. 2). La traduction du texte conservé est la suivante : « Dans la ...ième année du triomphant empereur Héraclius et sous le gouvernement de ...louable patrice, curopalate et général en chef d'Arménie et de Syrie et sous l'épiscopat du ...Théophile et sous l'autorité de Nerseh sur le ... et l'Archarounik¹⁸, cette sainte église fut construite pour le salut des âmes des Kamsarakans et pour Mrèn et pour tout... »¹⁹.

L'empereur Héraclius a régné de 610 à 641, mais le Chirak, district où se trouve Mrèn, n'a été récupéré par les armées byzantines qu'en 629²⁰. C'est donc entre cette dernière date et celle de la mort de l'empereur que se situe avec certitude l'achèvement de la cathédrale. Est-il possible de préciser davantage ? C'est ce que s'est efforcé de faire I. Orbéli²¹. Faute de témoignage de contemporains²², il s'est fondé sur des documents plus tardifs fournis par les

FIG. 2. — Début de l'inscription où Héraclius est nommé (de la 5^e à la 11^e lettre).

chroniqueurs arméniens. Le nom du général en chef manque dans l'inscription ; il peut s'agir soit de Mjej Gnouni (630(?)-638), soit de David Saharouni (638-641). Selon Orbéli, c'est de ce dernier qu'il s'agit puisque la fondation lui est attribuée par plusieurs historiens arméniens. Le catholicos Jean VI dans son *Histoire de l'Arménie*²³, rédigée au IX^e siècle, affirme : « A la même époque, l'empereur Héraclius donna le titre de curopalate à David Saharouni et le créa ichkhan (prince) d'Arménie ; celui-ci occupa cette dignité avec beaucoup de gloire et remporta plusieurs victoires pendant l'espace de trois ans. On construisit par son ordre une magnifique église dans la petite ville de Mrèn. » Au XIII^e siècle, Samuel d'Ani, dans ses *Tables Chronologiques*, précise qu'en « 615, David Saharouni construit la cathédrale de Mrèn »²⁴, et Kirakos de Gandzak, dans l'*Histoire de l'Arménie*²⁵, dit de son côté : « De son temps (David Saharouni), en l'an 62 du comput arménien, 613 de J.-C., fut construite l'église cathédrale de Mrèn. » On remarque tout de suite la contradiction entre les dates avancées par les historiens les plus tardifs²⁶ et l'époque du principat de David telle qu'elle ressort du texte de Sébéos²⁷. Cette discordance s'expliquerait par le fait que David Saharouni aurait été gouverneur de l'Arménie perse dans la première décennie du VII^e siècle et aurait exercé ses fonctions pendant trente ans. Cette assertion apparaît tardivement au début du XI^e siècle sous la plume du chroniqueur Asoghik de Taron et est en contradiction avec le témoignage de Sébéos contemporain des événements²⁸. I. Orbéli l'a néanmoins admise ce qui lui a permis l'hypo-

thèse suivante : la cathédrale aurait été fondée par David Saharouni alors qu'il était gouverneur de l'Arménie perse, dans la seconde décennie du VII^e siècle ; il l'aurait achevée entre 638 et 641, comme gouverneur byzantin. I. Orbéli limitait même la date de l'achèvement entre 639 et 640 parce que David n'ayant pris ses fonctions qu'à la fin de 638, il est peu probable que cette année-là soit en cause ; il excluait, d'autre part, 641 qui correspond à la 31^e année du règne d'Héraclius, car sur l'inscription, la terminaison conservée du nombre ordinal ne peut s'appliquer au chiffre 1. Il y a cependant, nous semble-t-il, une objection à cette manière de voir, en dehors même du fait qu'elle s'appuie sur des sources historiques suspectes. Certes, il est bien évident qu'un monument de l'ampleur de Mrèn n'a pu être édifié dans le délai incroyablement court de trois ans qui est celui du principat de David²⁹, mais une fondation antérieure

(SAMUEL D'ANI, *Tables Chronologiques*, Année 772, dans M. BROSSET, *Collection d'Historiens Arméniens*, Saint-Petersbourg, 1876, tome II, p. 417).

13. L. ALICHAN, *Chirak*, Venise, 1881, p. 6 (en arménien).

14. N. MARR, *op. cit.*, p. 84.

15. V. MINORSKY, *Studies in Caucasian History*, London, 1953, p. 93.

16. N. MARR, *op. cit.*, p. 81-87.

17. N. SARGISIAN, *op. cit.*, p. 200.

18. L'Archarounik est un canton voisin du Chirak, situé au Sud, sur l'Araxe, en amont de son confluent avec l'Arpaçay.

19. Trad. A. Khatchatrian.

20. SÉBÉOS, *Histoire d'Héraclius*, trad. F. Macler, Paris, 1904, p. 91.

21. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 395-401.

22. L'évêque Sébéos qui rédigea son *Histoire d'Héraclius* dans la seconde moitié du VII^e siècle, c'est-à-dire très près des événements qu'il rapporte, ne parle pas de la fondation de Mrèn.

23. PATRIARCHE JEAN VI, *Histoire de l'Arménie*, trad. J. Saint-Martin, Paris, 1841, p. 69.

24. SAMUEL D'ANI, *op. cit.*, p. 399.

25. KIRAKOS DE GANDZAK, *Histoire de l'Arménie*, dans M. BROSSET, *Deux Historiens Arméniens*, 1^{re} livraison, Saint-Petersbourg, 1870, p. 27.

26. A l'exception de Vardan, chroniqueur de la fin du XIII^e siècle (cf. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, tome I, p. 41-42).

27. Cf. SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 94.

28. ASOGHIK DE TARON, *Histoire Universelle*, trad. E. Dulaurier, Paris, 1883, p. 118. L'opinion d'Orbéli a été récemment reprise et même la date de fondation de Mrèn fixée à 623 (S. MNATZAKANIAN, « Quand fut construite l'église de Mrèn ? », *Journal Historique et Philologique*, Erevan, 1969, tome 3 (46), p. 149-164 (en arménien)). Selon les historiens Sébéos et Tabari (cf. R. GROSSET, *Histoire de l'Arménie...*, Paris, 1947, p. 272), le marzpan d'Arménie était à cette époque Châraplakan et non David Saharouni.

29. La construction de certains édifices est précisée dans leur durée et modalités par des textes ou des inscriptions. A titre d'exemple, on peut citer l'église de Bagawan cons-

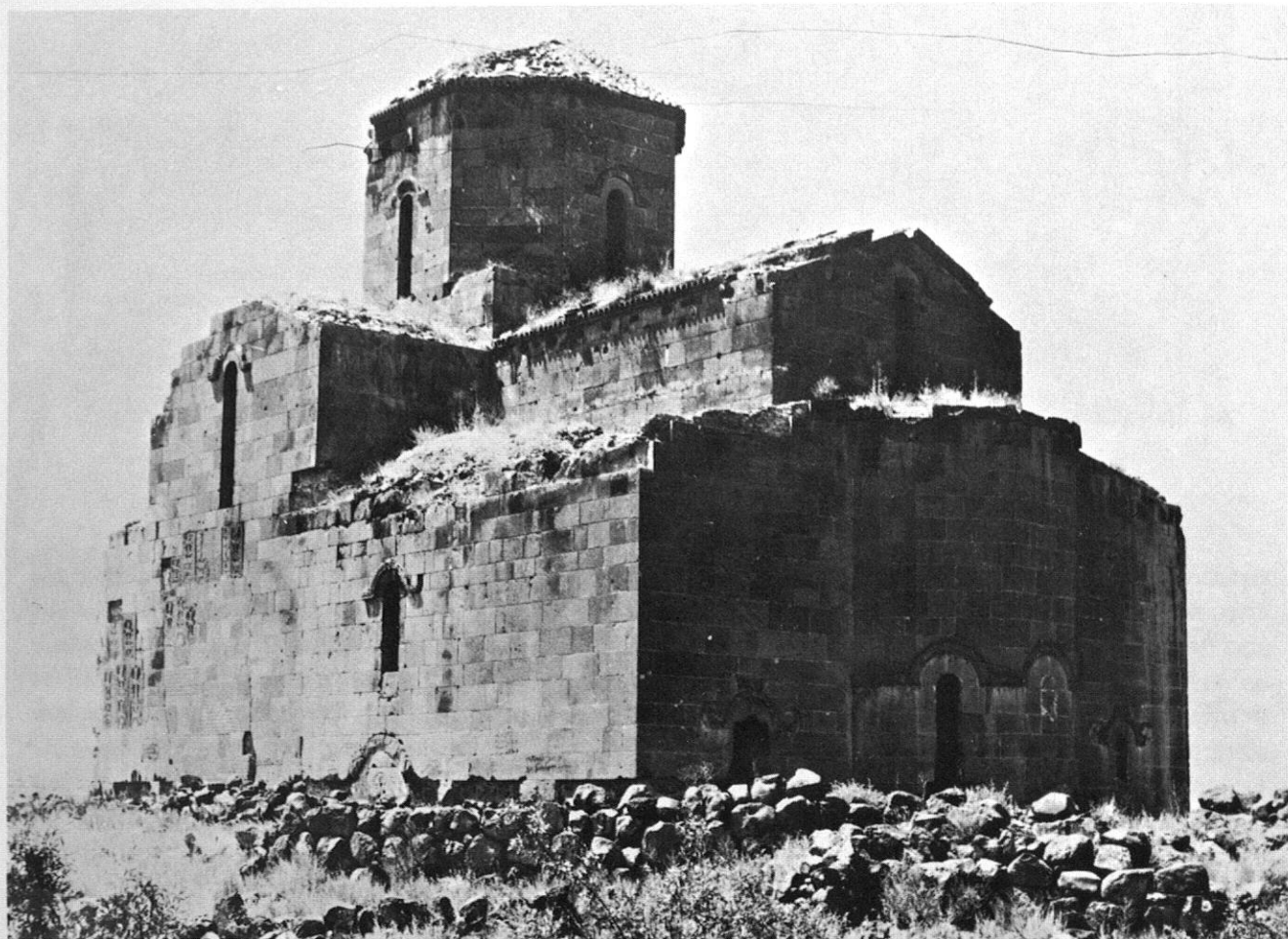


FIG. 3. — Cathédrale de Mrên, vue générale Sud-Est.

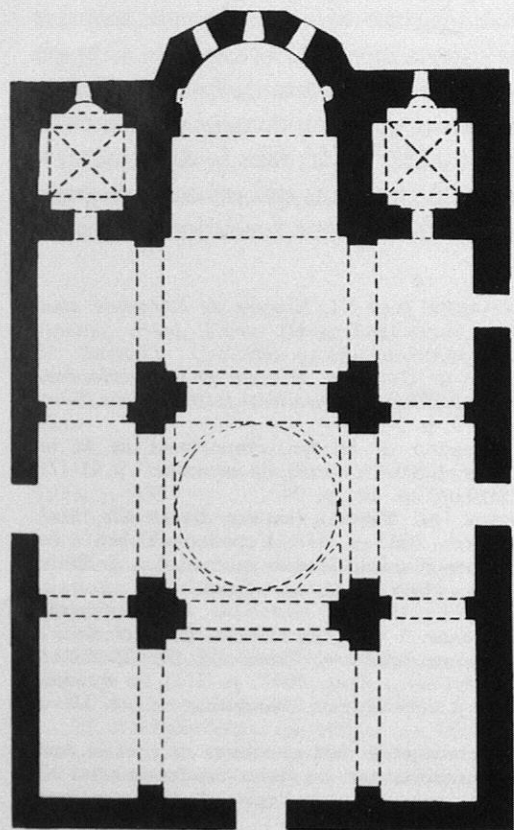


FIG. 4. — Cathédrale de Mrên, plan.

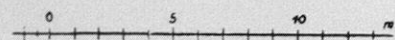
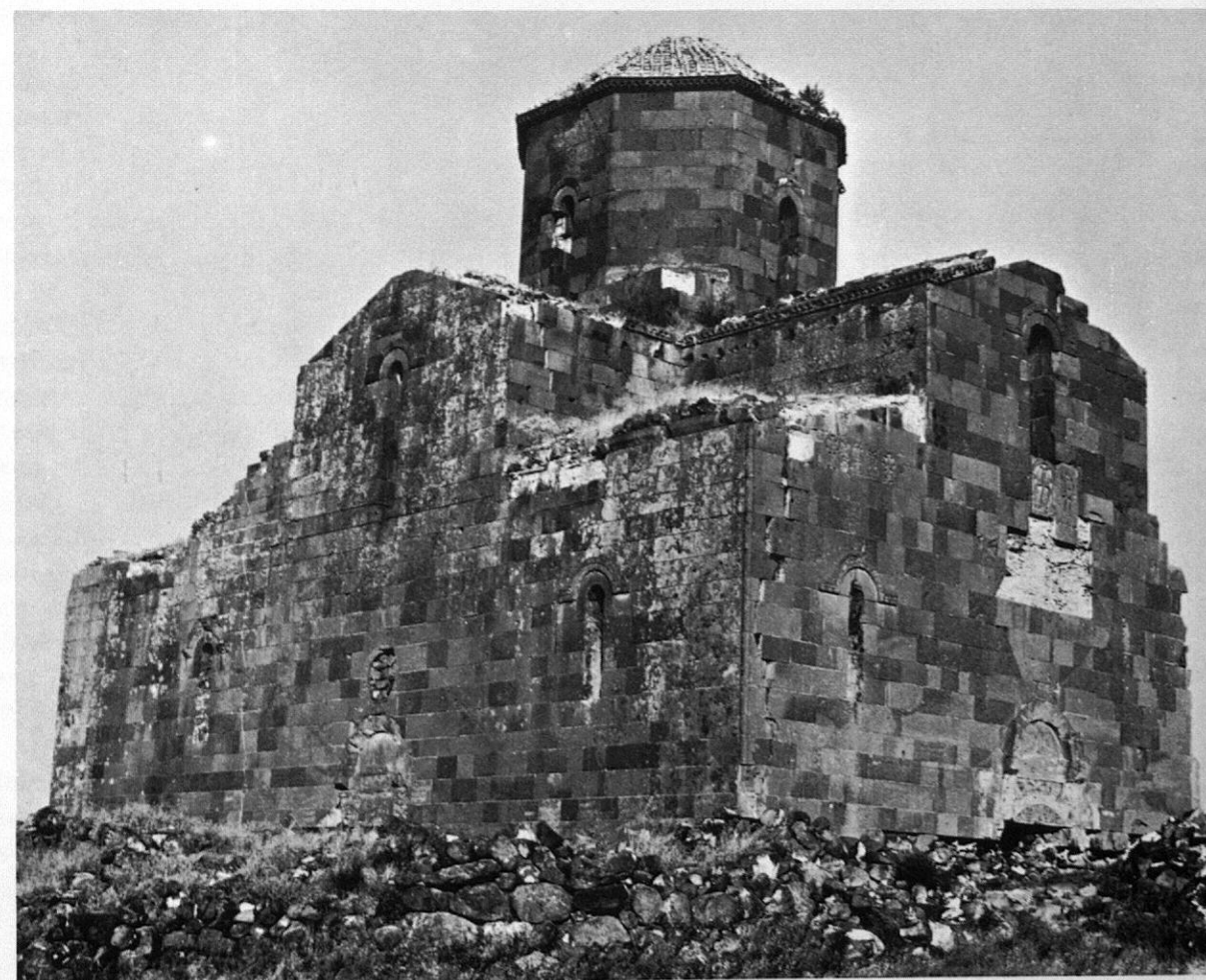


FIG. 6. — Mrên, vue générale Nord-Est.



FIG. 5. — Mrên, façade Ouest.



de trente ans à l'achèvement paraît d'autant moins probable que l'église fait partie, comme nous le verrons, d'un groupe très homogène d'édifices fondés après 630. Nous pensons donc que la cathédrale de Mrèn a été fondée dès la reconquête du Chirak (629) par le catholicos Ezer ou le prédécesseur de David, Mjej Gnouni, et achevée autour de 640. On s'explique mieux ainsi les termes de l'inscription qui n'attribue pas nommément la fondation aux personnages cités. Du reste cette recherche de la précision chronologique n'a qu'une importance secondaire. Il est plus important de situer la fondation de l'église dans son contexte historique. L'époque marquait l'apogée de l'influence byzantine en Arménie. La guerre contre les Perses venait de se terminer à l'avantage de l'Empire et le général en chef de l'Arménie avait un rôle considérable. La construction de Mrèn peut ainsi apparaître comme une fondation de prestige qui a contribué à la gloire de David Saharouni.

Ce prince était le descendant d'une famille de féodaux (nakharar) importants, mais non de premier plan, qui s'illustrèrent surtout au IV^e siècle et à la fin du V^e ³⁰.

Lui-même accéda au principat dans des conditions assez curieuses rapportées par Sébéos ³¹ : un complot ourdi contre l'empereur Héraclius, auquel il participait, fut découvert à temps.

truite en huit ans (I. ORBELI, *op. cit.*, p. 386), celle d'Öskvank, dans le Tayk, en dix ans (E. TAQAICHVILI, *Expédition Archéologique en Géorgie Méridionale* (1917), Tbilisi, 1952, p. 57-58 (en russe)), celle de Saint-Grégoire de Gagik, à Ani, en cinq ans (SAMUEL D'ANI, *op. cit.*, p. 441).

30. On connaît de cette famille un certain Muchel, satrape du temps du roi Tiran (340-350) et feudataire du roi Archak (351-367) cité par FAUSTE DE BYZANCE (III, 12, 14; IV, 11) et par l'ANONYME de la Généalogie de la Famille de saint Grégoire; un certain Sembat, tuteur du roi Varazdat et général en chef (374-378) cité par FAUSTE DE BYZANCE (V, 35-37). En 483, un certain Khadjadj Saharouni mourut martyr de la foi (LAZARE DE P'ARPI, LXVIII). Cf. V. LANGLOIS, *op. cit.*, tome I, p. 222, 225, 246, 297, 298; tome II, p. 331, 343.

31. SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 89-91.

32. T. ARZROUNI, *Histoire des Ardzrounis*, trad. M. Brosset, Saint-Petersbourg, 1874, p. 236.

33. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 395.

34. R. GROUSSET, *op. cit.*, p. 289-290.

35. En 486-504, l'église Saint-Serge de Tekor par Sahak Kamsarakan; en 637, l'église d'Alami par le même Nerséh; en 689, la petite église de Talin, par un autre Nerséh (cf. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 390-396).

36. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 430-433.

37. SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 91.

38. Cf. P. GOUBERT, *Byzance avant l'Islam*, Paris, 1951, tome I, p. 290-302.

39. ASOGHIK DE TARON, *op. cit.*, p. 119. Pour les concessions religieuses qui furent faites de part et d'autre, cf. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, trad. J. Gouillard, Paris, 1956, p. 138-139.

40. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 371-404, 455-468.

David, alors prince obscur, fut arrêté par le gouverneur et prince d'Arménie investi par Héraclius, Mjej Gnouni. Au cours de son transfert au camp impérial, il réussit à s'échapper, réunit les féodaux arméniens qui l'acclamèrent comme chef et Prince d'Arménie. Il engagea le combat contre Mjej et le tua. Par longanimité ou politique, Héraclius le confirma dans son titre (638). Peu après, d'ailleurs, il fut destitué par ceux-là mêmes qui l'avaient porté au pouvoir (641). Au dire de Jean VI, comme nous l'avons vu plus haut, sa brève carrière aurait été glorieuse et il aurait remporté plusieurs victoires (peut-être sur les Arabes?). Thomas Ardzrouni ³² lui attribue quelques fondations dans l'île d'Aghamar.

En dehors de David Saharouni, l'inscription fait état d'un évêque, Théophile, et d'un seigneur, Nerséh. Le premier est connu par une autre inscription d'une église voisine d'Alami ³³. Le second, Nerséh, seigneur du Chirak et de l'Archarounik, faisait partie de l'illustre famille des Kamsarakans ³⁴ qui fondèrent de nombreuses églises dans la région ³⁵. Lui-même est connu par l'inscription d'Alami de 637, déjà mentionnée, et peut-être est-ce le même personnage dont le fils est nommé dans une inscription non datée de l'église de Nahçivan ³⁶.

Que l'empereur byzantin soit cité dans l'inscription dédicatoire ne doit pas étonner. Héraclius (610-641) avait, en écrasant les Perses, rendu à l'Empire, en 629, les frontières acquises par Maurice en 591 ³⁷. L'Arménie était presque entièrement entre les mains des Byzantins, les Perses ne possédant plus que la région du Lac de Sevan et les districts du Nord ³⁸. D'autre part, la restitution de la Vraie Croix à Jérusalem, en 630, avait eu en Arménie un retentissement considérable. Enfin, la politique religieuse d'Héraclius fut assez habile pour faire taire l'antagonisme profond qui séparait le clergé arménien du grec. Le synode de Karin (632) consacrait le rapprochement des deux églises et le catholicos Ezer (630-641) recevait, pour prix de son ralliement, les redevances des mines de sel de Koghb ³⁹. Ce dernier fondait en 631, sous l'égide de l'empereur, à Bagawan, une des plus imposantes églises de l'Arménie ⁴⁰.

Sous le principat de David Saharouni, l'Empire byzantin apparaissait aux Arméniens comme la plus grande puissance politique et militaire de l'Orient; son autorité religieuse



FIG. 7. — Mrèn, vue intérieure vers le Sud-Ouest.

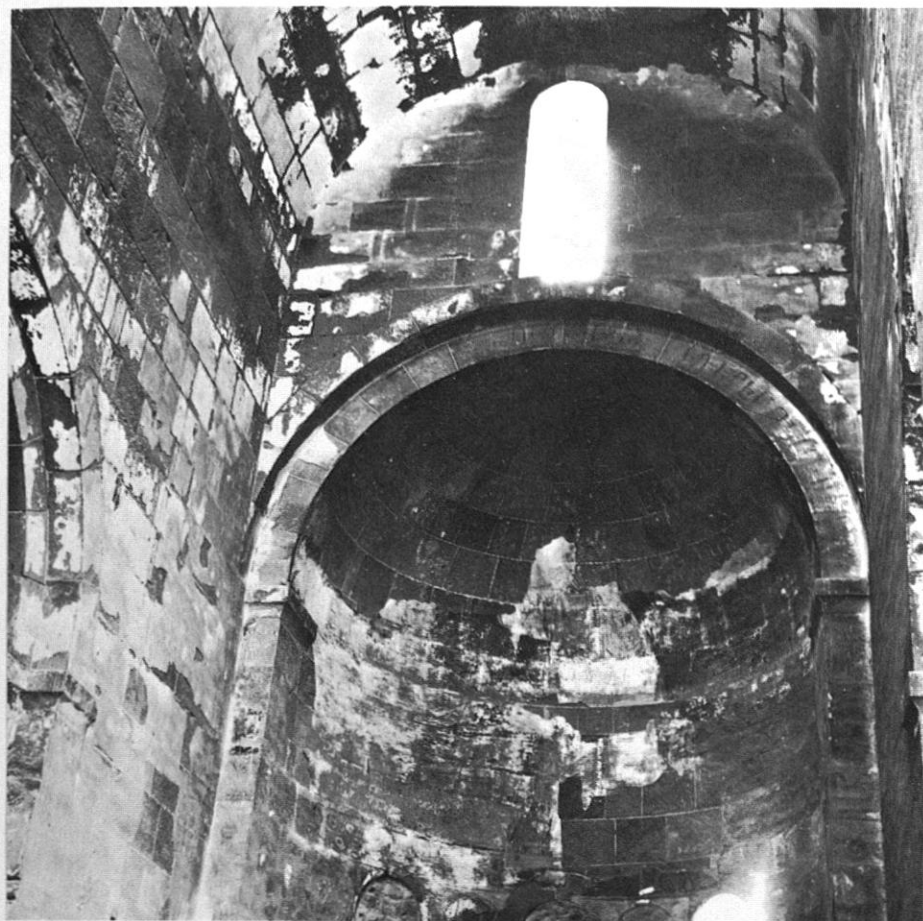


FIG. 8. — Mren, bras oriental et abside.



FIG. 9. — Mren, coupole.

n'était plus même ressentie, à quelques exceptions près, comme une contrainte. Nul ne pouvait soupçonner la fragilité des conquêtes d'Héraclius ni prévoir les conséquences des premiers succès arabes en Syrie.

On ne sait pas grand chose de l'histoire du monument après sa fondation. Il semble avoir échappé aux destructions arabes. Sous la royauté bagratide, son activité est prouvée par de nombreuses inscriptions, entre 992 et 1063⁴¹. Elle fut l'objet d'une restauration sous la domination géorgienne, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, comme le prouve une inscription relevée par N. Marr⁴², restauration confirmée par les observations de Th. Thoramian⁴³. Une inscription de 1320 montre que l'église n'était pas encore abandonnée au début du XIV^e siècle⁴⁴. Ultérieurement, aucun document épigraphique ou historique ne permet de dire qu'elle est restée desservie. Cependant on remarque sur la façade Ouest les traces d'une adjonction : l'oculus a été obturé et le linteau régulièrement entaillé en arc de cercle, comme si on y avait appuyé un clocher-porche ; une telle adjonction est habituellement fort tardive.

L'église était encore intacte au début du siècle. Quand nous l'avons vue pour la première fois en 1964, la chambre Sud-Ouest était partiellement effondrée. Depuis, la destruction a progressé de façon inquiétante tant à cet endroit qu'ailleurs.

L'architecture

Par ses dimensions et ses proportions, la cathédrale de Mren a fait l'admiration de tous ceux qui l'ont visitée. La définition de son plan, les origines de ce plan ont donné lieu à des interprétations nombreuses et souvent contradictoires. Notre propos n'est pas de faire une analyse détaillée de l'architecture qui a été suffisamment étudiée par Th. Thoramian et par J. Strzygowski⁴⁵. Nous essaierons seulement de définir la place du monument dans la typologie des églises arméniennes.

La cathédrale de Mren se présente comme une église à coupole, rectangulaire, allongée, avec abside principale saillant hors du mur Est (fig. 3).

Le caractère cruciforme apparaît nettement, à l'extérieur, comme à l'intérieur (fig. 4). A l'extérieur (fig. 5), les quatre bras, couverts

d'un toit en bâtière peu accentuée, dépassent les chambres d'angle, couvertes d'un toit en appentis, d'environ trois mètres (fig. 6). A l'intérieur, la croix est centrée sur le carré délimité par quatre gros piliers sur lesquels reposent les arcs plein cintre dont la clef s'élève à 17 mètres au-dessus du sol⁴⁶. De là partent les bras de la croix : les bras Nord et Sud sont courts et égaux en longueur, le bras Ouest est plus long, le bras Est est encore plus étendu de sorte que, dans le sens longitudinal, la coupole n'est pas au centre de l'édifice (fig. 7). Les compartiments sont voûtés en berceau dans le sens longitudinal ; ils sont plus bas que les bras de la croix et séparés d'eux par des arcs bas.

L'abside prolonge le bras Est⁴⁷ (fig. 8). Elle est demi-circulaire à l'intérieur et pentagonale à l'extérieur ; les pans initiaux sont légèrement convergents. Au-dessous de l'abside se trouvait une crypte inaccessible aujourd'hui⁴⁸. Deux sacristies flanquent l'abside ou plus exactement l'extrémité orientale du bras Est. Elles s'ouvrent dans les chambres d'angle orientales par des portes basses. Voûtées d'arête, elles ont paru à Th. Thoramian une adjonction du XIII^e siècle⁴⁹.

Le tambour octogonal est pour l'époque particulièrement élané⁵⁰. Il repose sur le carré central par l'intermédiaire de trompes en demi-cône (fig. 9). La coupole coiffe le tambour par l'intermédiaire de huit petites trompes. Cette coupole parfaitement maçonnerie est renforcée de huit nervures qui se terminent en bas sur de petites impostes⁵¹.

Les portes de l'église sont au nombre de quatre : la principale à l'Ouest, une au Nord et deux au Sud ; elles étaient toutes rectangu-

41. N. SARGISIAN, *op. cit.*, p. 196-198 ; N. MARR, *op. cit.*, p. 87-88. Ces inscriptions concernent des donations.

42. N. MARR, *op. cit.*, p. 88.

43. Th. THORAMIAN, *Matériaux, op. cit.*, tome II, p. 187.

44. N. MARR, *op. cit.*, p. 88-90.

45. Cf. notes 5 et 6.

46. Th. THORAMIAN, *Matériaux, op. cit.*, tome II, p. 188.

47. La continuité est nette en plan. Par contre, en élévation, la séparation est marquée par la différence de hauteur des voûtes.

48. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 183.

49. Th. THORAMIAN, *Matériaux, op. cit.*, tome II, p. 188.

50. Comparer avec le tambour de l'église de Bagawan : G. TŠUBINAŠVILI, *Recherches sur l'Architecture arménienne*, Tbilisi, 1967, pl. 49 (en russe).

51. Th. THORAMIAN, *op. cit.*, p. 188, y a vu des disques.

lares surmontées d'un linteau et d'un tympan. La plus orientale des deux portes Sud paraît avoir été murée à une époque ancienne.

Les fenêtres sont presque toutes du même type : hautes, étroites et terminées en haut par un arc ; elles sont surmontées d'une moulure sculptée. Il y en a une à la partie supérieure de chacun des quatre frontons ; sur la façade Est, trois à l'abside principale et une pour chaque sacristie ; les chambres latérales Ouest étaient éclairées par deux fenêtres, l'une sur la façade Ouest, l'autre sur le mur latéral ; les chambres latérales Est, par une fenêtre sur le mur latéral. Au-dessus de la porte Nord, se trouve un oculus, aujourd'hui muré ; le symétrique au Sud a disparu. On remarque, enfin, sur la façade Ouest, au-dessus du tympan, à la limite inférieure d'une réinsertion malhabile des pierres du parement, un fragment décoré, amorce d'un oculus de plus grande dimension (fig. 5).

La toiture aurait été primitivement faite entièrement de tuiles qui auraient été remplacées ultérieurement par des dalles de pierres ; seule la coupole aurait échappé à ce remaniement⁵². Le toit débordait largement grâce à une épaisse corniche.

Le mode de construction est du type habituel pour l'époque en Arménie : deux parements faits de dalles de tuf aux belles couleurs rouge et noir contenant un blocage de mortier dense.

52. *Ibid.*, p. 190.

53. N. TOKARSKI, *Architecture arménienne. IV^e-XIV^e s.*, Erevan, 1961, p. 96-99 (en russe) ; V. AROUTIOUNIAN et S. SAFARIAN, *Monuments d'Architecture arménienne*, Moscou, 1951, p. 42 ; P. CUNEO (*Architettura medievale armena*, Roma, 1968, p. 86) et nous-même (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 171) avons suivi cette manière de voir.

54. Th. THORAMANIAN, *Le Temple de Tekor*, *op. cit.*, p. 12.

55. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 505-507.

56. G. MILLET, *L'École grecque dans l'Architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 60-73 ; Ch. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, Paris, 1925, tome I, p. 471 ; R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965, p. 230-231, appelle ce plan : *quinconce*.

57. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 174-184.

58. PATRIARCHE JEAN VI, *op. cit.*, p. 69.

59. ARAKEL DE TABRIZ, « Livre d'Histoire », in *Collection d'Historiens Arméniens*, trad. M. Brosset, Saint-Petersbourg, 1874, tome I, p. 427-429.

60. I. ORBELI, *op. cit.*, p. 386, en a publié l'inscription dédicatoire suivante (trad. M. Kévonian) : « En la 21^e année du règne du roi Héraclius, que Dieu protège, le 30^e jour du mois de brod (soit le 15 juin 631), moi, Ezr, catholikos des Arméniens et supérieur du lieu saint, par la volonté de Dieu, j'ai posé les fondations de cette sainte église ; et la 29^e année du règne du même roi Héraclius, le 20^e jour du mois de navasard, un vendredi (soit le 9 juillet 639) cette œuvre a été achevée avec la contribution en toutes choses des habitants de ce lieu, sous la direction d'Israël Goraghtzetsi. »

61. G. TŠUBINAŠVILI, *op. cit.*, p. 181-183.

Typologie

Ce genre d'édifice est classé parmi les basiliques à coupole par les archéologues soviétiques⁵³, probablement en se référant aux travaux de Th. Thoramian qui pensait que Mrèn, fondée sur un temple païen avait été une basilique sur laquelle on avait placé une coupole⁵⁴. J. Strzygowski s'était justement opposé à cette assertion⁵⁵.

Pour les auteurs occidentaux dans leur majorité, il s'agit d'une croix inscrite⁵⁶. Il faut remarquer toutefois que l'asymétrie des bras, la couverture des chambres latérales expliquent quelques hésitations. J. Strzygowski définit l'église comme un monument allongé à coupole sur croix (*längsgerichtete kreuzkuppel Kirche*) qu'il oppose aux basiliques à coupole sur croix (*Kreuzkuppel Basilika*) dont le type est l'église d'Odzoun⁵⁷ et G. Millet reconnaît que dans l'église cruciforme de Mrèn « le souvenir de la basilique s'accuse dans le plan et dans les formes ». Mais il n'est pas douteux que dans l'esprit du constructeur l'idée de plan cruciforme l'ait emporté sur celle du plan basilical.

En définitive, Mrèn fait, à notre avis, partie d'un groupe homogène et original, dans le vaste ensemble des églises en croix inscrite, avec Sainte-Gayané d'Etchmiadzin et Saint-Jean de Bagawan. La première (fig. 10 b) est à dater entre 630 et 641. Elle a été fondée par le catholikos Ezr⁵⁸. Elle a été restaurée en 1650 par le catholikos Philippe I^{er} qui y aurait ajouté une galerie occidentale⁵⁹. La seconde (fig. 10 a) a été fondée en 631 par le même Ezr et achevée en 639⁶⁰. Certes, les plans et les élévations de ces trois monuments ne sont pas superposables et les différences ont été signalées par J. Strzygowski et G. Tšubinašvili⁶¹ ; mais elles ne portent tout compte fait que sur des détails (hauteur du tambour, fenestration) alors que la conception d'ensemble est la même.

Le problème typologique ayant été exposé il reste à expliquer l'apparition de trois églises de ce même type en Arménie à la même époque.

L'origine byzantine vient tout de suite à l'esprit, d'abord en raison du contexte historique : la mainmise sur l'Arménie par l'Empire tant sur le plan administratif que religieux, le fait que le catholikos Ezr, responsable de la fondation de deux de ces églises sur trois, se soit rallié sans restriction à Héraclius peuvent

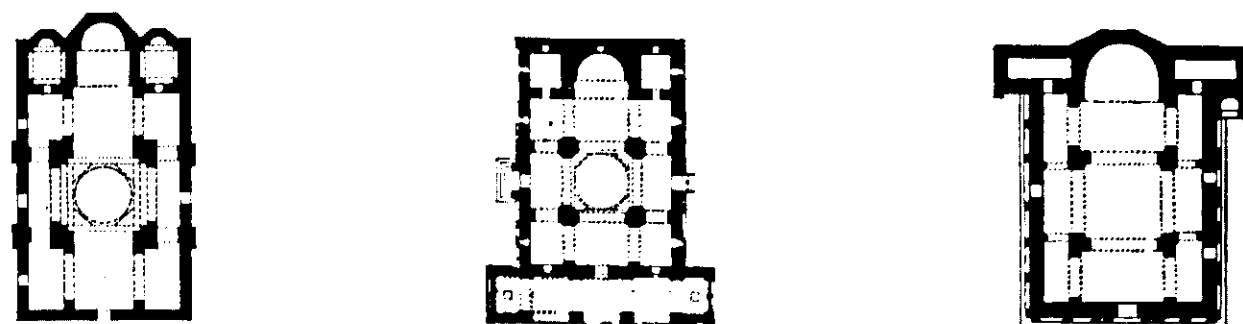


FIG. 10. — Plans : a) Saint-Jean de Bagawan ; b) Sainte-Gayané ; c) église de Tekor.

donner à penser que l'art de bâtir, aussi, a subi l'influence byzantine et cela d'autant plus que le plan en croix inscrite est considéré généralement comme caractéristique de l'architecture grecque du Moyen Âge.

Mais, à la vérité, le plan de Mrèn est assez éloigné de celui des églises en croix inscrite byzantines où la coupole est centrale et repose sur des pendentifs, où les chambres d'angle sont surtout couvertes par des coupoles. D'autre part, les croix inscrites grecques qui nous sont parvenues sont beaucoup plus tardives que Mrèn : l'église de la Théotokos de Skripou, la première datée, est de 874.

On ne retiendra guère comme influence byzantine possible que la forme de l'abside qui, par son pourtour extérieur pentagonal aux deux pans initiaux convergents par la triple fenêtre absidale, se rapproche des types connus à partir du V^e siècle sur les rives de l'Adriatique et en Anatolie centrale⁶².

Du reste, le plan en croix inscrite est connu en Orient dès le II^e siècle après J.-C. (édifice de Mousmyeh en Syrie (c. 180) ; salle d'audience d'Al-Moundir à Résafah (c. 560)), mais, comme le signale R. Krautheimer, la ressemblance de ces monuments avec les églises du type de Mrèn est insuffisante pour y voir une filiation directe⁶³. Il faut donc admettre que le plan de Mrèn est autochtone.

On sait que le VII^e siècle a vu naître une extraordinaire variété de plans qui témoigne du génie inventif des architectes arméniens. A. Khatchatrian a analysé les origines possibles de l'église en croix inscrite arménienne soit à partir des basiliques, soit à partir des édifices à plan central. Nous renvoyons à cet auteur⁶⁴ en faisant toutefois remarquer que la filiation n'est pas évidente, puisque les monuments étudiés sont pratiquement contemporains.

Le seul point qui paraîtrait clair, s'il ne reposait que sur des hypothèses, est l'évolution de l'église de Tekor dont les formes, dans leur dernier état, rappellent celles de Mrèn. Selon Th. Thoramian⁶⁵, l'église de Tekor (fig. 10 c) aurait été primitivement une basilique à fond plat, à laquelle aurait été ajouté secondairement une abside rectangulaire saillante. Plus tard on aurait ajouté deux sacristies latérales débordantes ; enfin, l'abside aurait été ultérieurement arrondie à l'intérieur. Ces transformations auraient eu lieu au V^e et au VI^e siècle. Au VI^e ou au VII^e siècle on aurait placé sur quatre piliers une coupole et adjoint des bras latéraux. Le monument est maintenant arasé et il serait loisible, par des fouilles, de vérifier le bien-fondé de cette reconstitution archéologique qu'il ne paraît pas d'ailleurs possible d'appliquer à Mrèn, ni du reste à Sainte-Gayané ou à Bagawan⁶⁶.

DÉCORATION SCULPTÉE

Comme Strzygowski l'avait remarqué jadis, la cathédrale de Mrèn est un austère monument où l'élément sculpté se limite à quelques décors architectoniques auxquels s'ajoutent cependant les deux importants décors figurés des portes occidentale et septentrionale.

62. Ch. DELVOYE, « Études d'architecture paléochrétienne et byzantine », *Byzantion*, Bruxelles, 1962, tome XXXII, p. 304-307.

63. R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 246-247 ; Ch. DELVOYE, *L'Art Byzantin*, Paris, 1967, p. 54-56, 201-212.

64. A. KATCHATRIAN, « L'Architecture Arménienne », *Vostan*, Paris, 1948-1949, tome I, n° 1, p. 29-34.

65. Th. THORAMANIAN, *Matériaux*, *op. cit.*, tome I, p. 185-220.

66. Un autre argument, qui s'oppose aux multiples transformations supposées par Th. Thoramian dans l'église de Tekor, est l'unité de construction d'une église de type semblable construite entre 626 et 634 à Tzromi, en Géorgie (G. TŠUBINAŠVILI, *Tzromi*, Moscou, 1969 (en russe)).



(a)



(b)



(c)



(d)

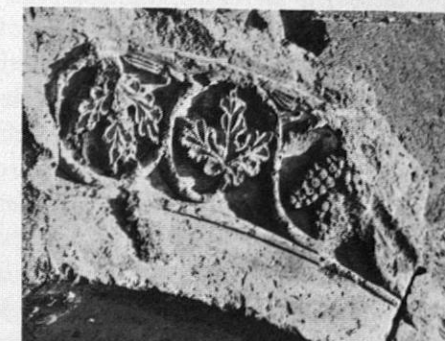
FIG. 11. — Mâcon, décors architectoniques : a) façade Nord fenêtre Ouest ; b) façade Nord fenêtre Est ; c) façade Ouest fenêtre Nord ; d) moulure des fenêtres de l'abside centrale ; e) décor de l'oculus Nord ; f) détail de la corniche, petites arcatures et frise de dièdres ; g) frise de la façade Ouest ; h) moulure de la fenêtre orientale Sud ; i) moulure de la fenêtre orientale Nord.



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)

Sculptures architectoniques

Elles sont essentiellement destinées à mettre les ouvertures en valeur ; ainsi, chaque fenêtre est surmontée d'un corps de moulures qui suit la courbe semi-circulaire du cintre de la baie et se termine latéralement par deux courtes impostes. Ce corps de moulures est très sobre, fait de minces bandes plates, tores et scoties sur la fenêtre Est de la façade Sud ; un rang de denticules s'ajoutant pour la fenêtre Ouest de la façade Nord (fig. 11 a) ou deux séries de denticules en dièdres pour la fenêtre Est de cette même façade (fig. 11 b). Sur la fenêtre Nord de la façade Ouest, le corps de moulure est particulier, constitué par une gorge centrale légèrement creusée dans laquelle est sculptée en saillie une corde dont les méandres s'enroulent autour d'un boudin étroit (fig. 11 c). Sur la façade orientale, la décoration est un peu plus recherchée ; les trois fenêtres de l'abside centrale sont surmontées d'un corps de moulures continu fait de deux bandes et gorges surmontant une ligne de cannelures verticales ; ce dernier motif, dérivé des décors architectoniques perses antiques, a ses éléments doublés d'un double listel (fig. 11 d). Aussi bien la forme générale que les motifs d'ornements de ces corps de moulures font partie du répertoire décoratif des monuments arméniens de la fin du VI^e siècle et du VII^e. Ainsi, les deux rangs de denticules

67. Cf. les tableaux comparatifs de N.M. TOKARSKI, *op. cit.*, p. 155 et 162. Pour l'aspect général, *Architettura med. arm.*, *op. cit.*, fig. 25, 28, 32, 50, 51. Les cannelures verticales, que les Perses tenaient des Égyptiens, font partie également de l'ornementation byzantine du VI^e siècle et du haut Moyen Âge, cf. J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, p. 67 (Eski Andaval) ; G. DE JERPHANION, *Mélanges d'archéologie anatolienne*, Beyrouth, 1928, p. 140-141 (Saint-Clément d'Antioche) ; H.C. BUTLER, *Early churches in Syria*, Princeton, 1929, Amsterdam, 1969, p. 235 (Brad), p. 238 (Kalat Seman).

68. H.C. BUTLER, *op. cit.*, p. 230, fig. 190, 229, 244.

69. Pour Djvari, photo personnelle inédite ; pour Odzoun et Ptghni, G. ARAKELIAN, *Reliefs sculptés arméniens du IV^e siècle au VII^e*, Erevan, 1949 (en arménien), fig. 34, 35, 37, 38 et 39.

70. La rosette faite de quatre pétales et de quatre feuilles bissectrices périphériques se voit déjà dans la synagogue de Dura-Europos, dans C.H. KRAELING, *The Synagogue, The Excavations at Dura-Europos*, New Haven Yale University Press, 1956, pl. XII. Elle fait partie du répertoire des mosaïstes d'Afrique et d'Antioche ; elle est sculptée à Kalat Seman (dépot lapidaire) ; elle est peinte à Baouit (J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, tome II, fasc. I, Le Caire, 1916, chap. XXX, fig. 4). En Arménie, elle se rencontre au VII^e siècle à Talin, Zwarnotz, Khnevank (N.M. TOKARSKI, *op. cit.*, p. 155 et G. TŠUBINAŠVILI, *op. cit.*, p. 95).

en dièdres se retrouvent à Sainte-Gayané d'Etchmiadzin, le méandre autour d'un jonc central à Agarak, les cannelures verticales à Dvin, Agarak, Mastara, Artik, Talin, etc.⁶⁷.

Les fenêtres des absides latérales ont un décor figuré, malheureusement très abîmé. Au Sud, la moulure est constituée par le corps de deux serpents dont les queues forment un nœud au-dessus du centre de la fenêtre alors que les têtes, détruites, se recourbent latéralement pour former deux larges boucles (fig. 11 h) ; on retrouve, animé cette fois, le dessin des moulures syriennes qui contournaient les ouvertures et se terminaient latéralement par des boucles de taille un peu moindre⁶⁸. La fenêtre de l'abside Nord est d'une composition voisine, mais les boucles latérales sont constituées par le corps arqué de deux quadrupèdes dont la tête, les pattes et la queue se rejoignent sur l'imposte (fig. 11 i et fig. 12). Au sommet de l'arc on reconnaît un buste décapité, buste aux draperies lourdes d'où sortaient deux mains ouvertes, paumes en avant en un geste de prière. On reconnaît une figuration de Daniel entre les lions. La valeur apotropaïque de cette image symbolique est évidemment discutable ici, car elle est appliquée à une fenêtre d'intérêt apparemment secondaire ; il en aurait été autrement s'il s'était agi d'une porte. Les décorations figurées des fenêtres ne sont pas exceptionnelles dans l'art transcaucasien de cette époque, en particulier une image du Christ portée par des anges à Djvari, un buste du Christ et des anges à Odzoun, le Christ entre les apôtres en bustes à Ptghni⁶⁹. Dans tous les cas, le décor figuré est soumis aux nécessités de l'ornementation architectonique et l'exemple de la fenêtre orientale de Mrèn est très représentatif de cette tradition.

Quelques autres décors architecturaux sont encore conservés comme l'encadrement de l'oculus qui surmontait la porte Nord. C'est une suite de rosettes constituées par quatre cœurs opposés par le sommet, les quatre angles rentrants de la périphérie étant comblés par une feuille lancéolée (fig. 11 e). Chaque élément du motif est légèrement concave et bordé d'un listel plat, ainsi les jeux d'ombre et de lumière s'ajoutent au dessin de ce décor oriental⁷⁰.

La corniche conservée un peu partout sous les toits de la coupole et des nefs répond également à une tradition orientale d'emploi

Sculptures de la porte occidentale

On voit sur le linteau une scène d'adoration du Christ et sur le tympan deux anges tenant le globe (fig. 13). Le linteau est large et débord latéralement le tympan et sa moulure sculptée ; jadis monolithique, il est actuellement brisé de part et d'autre de l'ouverture de la porte.

Les six figures sculptées côte à côte réalisent une composition centrée par le Christ qu'encadrent les apôtres Pierre et Paul. Le Christ est vêtu d'une tunique et d'un ample manteau dont le pan est ramené sur l'avant-bras gauche ; il semble que sa main droite ait été située en avant de la poitrine, bénissant, et que le livre ou le rouleau ait été posé dans le creux du bras gauche (fig. 14 et 26). En avant du nimbe crucifère, la tête massive est encadrée par une lourde chevelure aux ondulations marquées par des stries parallèles⁷¹. On remarque également le dessin lourd de la main en battoir qui ramène les plis du manteau (fig. 15).

À la droite du Christ est figuré Paul reconnaissable à son front chauve ; il porte le livre sur l'avant-bras gauche et le maintient de la dextre. Le manteau est différent de celui du Christ, les plis tombant en deux pans latéraux et en un pan central, un peu comme ceux d'une chasuble. À la gauche du Christ on a représenté Pierre tenant les clés dans la main droite. Les plis du manteau sont semblables à ceux de Paul ;

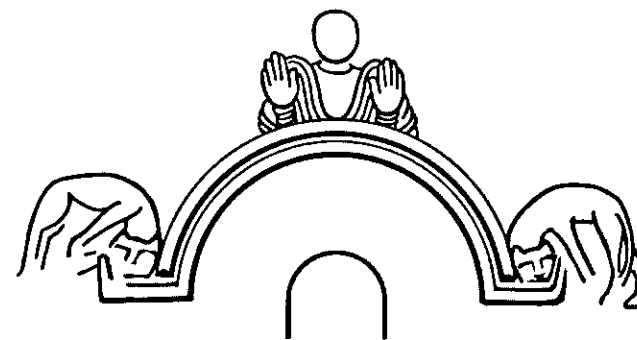


FIG. 12. — Schéma du décor de la fenêtre orientale Nord.

très généralisé. Il s'agit, en effet, d'une suite de petites arcatures aveugles telles qu'on en voit à Ctésiphon au V^e siècle et un peu partout au VI^e, dans l'empire byzantin et en Transcaucasie ; comme à Mastara, l'originalité du motif de Mrèn vient de l'association de deux bandes sous-jacentes de denticules en dièdres (fig. 11 f)⁷². Quant à la frise qui orne la moulure du tympan occidental de la cathédrale, elle reprend le thème bien connu des rinceaux de vigne (fig. 11 g) ; son style est réaliste, mais la technique est orientale et se remarque aux feuilles profondément creusées en leur centre comme dans l'art des stucs sassanides⁷³. Là encore, le motif ainsi interprété a des homologues contemporains à Odzoun, Talin, Dtchrvetch, Zwarnotz notamment⁷⁴.

Sculptures figurées des portes Ouest et Nord

Chacune des trois portes encore conservées comprend un linteau et un tympan surmonté d'une large moulure. La porte Sud, en partie détruite et enterrée, n'a conservée que l'ornement de son tympan, une croix de Malte gravée dans un médaillon⁷⁵. La porte Nord ne présente qu'un linteau figuré ; seule la porte Ouest est complètement sculptée, mais ses hauts-reliefs ont été mutilés par l'adjonction postérieure d'un clocher-porche disparu secondairement. Les décors figurés des portes ont donné lieu à diverses interprétations qui prêtent d'autant plus à discussion qu'elles dérivent de descriptions faites d'après des photographies anciennes sans vérification in situ. Récemment, M. S. Sargisian a relevé toutes ces analyses et son étude descriptive, sinon ses conclusions, est assez proche de la réalité⁷⁶.

71. R. GHIRSHMAN, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962, fig. 375, 376. Pour la Cappadoce, N. THIERRY, « Peintures paléochrétiennes en Cappadoce, L'église n° 1 de Balkan deresi », dans *Synibronon*, Paris, 1968, fig. 3. Pour la Syrie, H.C. BUTLER, *op. cit.*, fig. 231 et J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, pl. XXV, XXXIII et LVII. Pour Ravenne, G. BOVINI, « San Giovanni Evangelista di Ravenna », dans *Corsi di cult. sull'arte rav. e biz.*, 1967, fig. 2. Pour l'Espagne wisigothique, H. SCHLUNK, « Arte visigodo », dans *Arts hispania*, II, Madrid, 1947, fig. 267. Pour l'Arménie, N.M. TOKARSKI, *op. cit.*, p. 152 et 159 et pour Mastara, G. TŠUBINAŠVILI, *op. cit.*, pl. 173.

72. R. GHIRSHMAN, *op. cit.*, fig. 231, 232.

73. N.M. TOKARSKI, *op. cit.*, p. 156, 157.

74. Ornement simple qui a des équivalents ailleurs, à Tzromi en Géorgie (G. TŠUBINAŠVILI, *Tzromi*, *op. cit.*, fig. 49, 76, 88), à Hawa, Fan el Qibli, etc. en Syrie (J. LASSUS, *Inventaire archéologique dans la région au nord-est de Hama*, Paris, 1935, pl. XIV, XL, XLIII).

75. M. S. SARGISIAN, « Les bas-reliefs des fondateurs de l'église de Mrèn », dans *Journal historique et philologique*, Erevan, IV, 35, 1966, p. 241-250 (en arménien). Nous remercions ici tout spécialement M. K. Khévonian qui a bien voulu nous traduire ce texte.

76. Stylisation que l'on retrouve à peu près à la même époque pour le Christ de la façade orientale d'Ateni (photo pers. inédite), pour celui de Djvari (Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de l'art géorgien*, Tiflis, 1963 (en russe), pl. 31, notre fig. 22, et d'Odzoun, cf. note 69).



FIG. 13. — Mrèn, décoration de la porte occidentale.



FIG. 14. — Mrèn, le Christ et saint Paul.

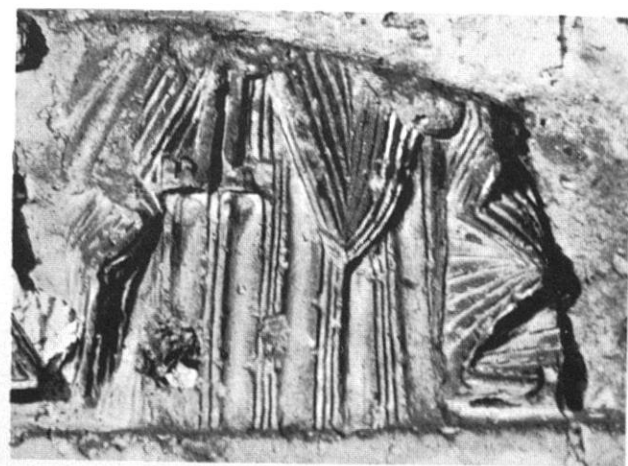


FIG. 16. — Mrén, détail des clés et du manteau de saint Pierre.

FIG. 15. — Mrén, détail de la main et du manteau du Christ.

le visage est différent, plus petit, moins allongé, avec une barbe arrondie. La chevelure courte se termine sur les yeux par une frange droite ; cette coiffure raide n'est pas tout à fait celle que l'on voit à Pierre sur les images romaines et byzantines du ^v^e siècle et du ^{vi}^e ⁷⁷. Le modèle des deux clés tenues par le saint répond à un type de clés en usage depuis l'époque romaine, clés dont les deux dents sont implantées sur une pièce perpendiculaire au corps de la clé, non sur ce corps lui-même ⁷⁸ (fig. 16). Il est intéressant de voir ici l'attribut symbolique du

77. Sur l'iconographie de Pierre et Paul, tôt fixée, cf. M. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne traduit du manuscrit byzantin, Le guide de la peinture*, Paris, 1845, p. 300, note 2, et *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, XIV (à Pierre).

78. Sur les clés remises par le Christ à Pierre, conformément au texte de MATTHIEU, XVI, 19, cf. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, III, 2^e partie, col. 1859-1867. Pour les images de Pierre tenant une ou deux clés, cf. pour l'Italie (spécialement Rome), GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, IV (1877), pl. 230, 237, 240, 241, 252, 271, 272, 282, 283, 285, 287, 292 ; dans ces cas, le type de clés est différent de celui de Mrén, les dents sont perpendiculaires au corps de l'objet. Pour des clés semblables, antiques et coptes, cf. *A guide to the exhibition illustrating greek and roman life*, British Museum, Londres, 1929, fig. 260 c ; J. STRZYGOWSKI, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Koptische Kunst*, Vienne, 1904, nos 9195 à 9198.

79. F. DVORNIK, *The idea of apostolicity in Byzantium and the legend of the apostle Andrew*, Dumbarton Oaks studies for, 1958, ch. IV. A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 195. Cependant les liens étaient alors resserrés entre le Patriarcat de Constantinople et la papauté, entre Sergius et Honorius (Mgr L. DUCHESNE, *L'Église au VI^e siècle*, Paris, 1925, p. 406-411).

80. En Asie Mineure orientale, nous ne connaissons que l'exemple plus tardif de Hahoul (un cadenas et une clé), J. BALTRUSAITIS, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, fig. 145.

Prince des apôtres, attribut qui a plus survécu dans l'iconographie occidentale qu'orientale. En effet, les Byzantins représentent Pierre tenant la croix du martyre ou seulement le livre ou le rouleau ; on sait, d'autre part, qu'ils ont concurremment exalté André, donné comme évangéliste et premier évêque de Constantinople, André qu'on figurait également tenant la croix de son martyre. Les clés de saint Pierre qui symbolisaient la primauté du premier évêque de Rome n'étaient guère évoquées par les Grecs, sans doute parce qu'ils contestaient la prépondérance romaine ⁷⁹. Il n'est pas impossible qu'à Mrén, la figure arménienne de Pierre tenant les clés ait été une pointe dirigée contre l'Église byzantine, malgré l'accord qui régnait alors entre Arméniens et Grecs ⁸⁰.

A la gauche de saint Pierre on voit un religieux non nimbé tenant le livre sur le bras gauche et relevant la main droite, paume en avant ; son manteau était rassemblé en un seul pan sur son bras gauche (fig. 17). Sa chevelure n'est représentée que par une courte frange droite semblable à celle que laisse une tonsure. Il est vraisemblable qu'il s'agit là de l'évêque Théophile nommé par l'inscription, bien que le livre tenu ne soit pas un attribut spécifique de l'ordre épiscopal.

Les deux figures latérales portent des costumes civils. Il s'agit de deux princes arméniens représentés le visage de face et le corps de trois-quarts, marchant vers le Christ, les mains tendues (fig. 18 et 19). Tous deux sont vêtus d'une



FIG. 17. — Mrén, l'évêque Théophile et le prince David Saharouni.



FIG. 18. — Mrén, le prince Nerséh Kamsarakan.



FIG. 19. — Mrén, le prince David Saharouni.

longue tunique qui descend jusqu'aux pieds, cachant en partie de fines bottes moulant la cheville et le pied. Sur les épaules est jeté un long et épais manteau dont les manches, très longues et fendues, tombent, vides, jusqu'au bord inférieur du manteau (fig. 17). Celui-ci est curieusement fait de bandes étagées de tissu poilu ou plutôt de fourrure à long poils, à moins qu'il ne s'agisse plus vraisemblablement d'une fourrure dont les poils sont artificiellement rendus par ces échelles de traits parallèles. On remarque, en effet, à propos des chevelures, que les sculpteurs ont appliqué un procédé de schématisation plus ou moins géométrique, les mèches de cheveux du plus jeune prince et celles des anges sont semblables à des rangées d'écailles (fig. 18 et 25) ; ce procédé de systématization n'est d'ailleurs pas rare dans l'art du haut Moyen Âge⁸¹. Quoiqu'il en soit, ce tissu ou cette fourrure à longs poils se voit sur d'autres bas-reliefs arméniens, à Sisavan, par exemple, qui date de 670-689 (fig. 20). Quant à ce long manteau aux manches pendantes, il est caractéristique des peuples montagnards du Moyen-Orient ancien ; il existait, en feutre, chez les Mèdes et les Scythes au VI^e siècle avant J.-C., on le voit, en fourrure, sur quelques vaincus figurés à Constantinople sur la base de la colonne de Théodose (vers 390-393) ; en Transcaucasie au VII^e siècle, sur quelques bas-reliefs autres que celui de Mrén, il est d'étoffe lourde⁸². Ainsi, contrairement à M. Sargisian, nous ne croyons pas que ce manteau ait été un signe distinctif du haut rang de patrice au début du VII^e siècle ; sur les plaques sculptées de Djvari, les princes Ardanazé et Démètre (fig. 21), tous deux consuls, portent ce manteau aussi bien que le patrice Étienne I^{er}⁸³ (fig. 22) et à Ateni, trois personnages anonymes sont vêtus d'un manteau du même type orné de passementeries brodées (fig. 23, 24) alors que le donateur ne porte qu'une tunique simple à manches normales (fig. 24). Il semble bien que le port de ce manteau transcaucasien a été représenté de façon circonstanciée, un prince pouvant être figuré, suivant les cas, en tunique ou en manteau. Sur les stèles du VII^e siècle, le roi légendaire Tiridate est diversement vêtu, d'un manteau banal ou de ce manteau transcaucasien⁸⁴.

Les deux princes du linteau de Mrén sont de types physiques différents. A gauche, il s'agit



FIG. 20. — Sisavan, l'évêque Joseph.

d'un homme assez jeune (fig. 18) au long visage imberbe, au menton lourd ; sa chevelure bouclée tombe bas sur les sourcils et latéralement couvre les oreilles, mais laisse le cou dégagé. On reconnaît le type de coiffure en usage à l'époque en Transcaucasie comme à Byzance⁸⁵ ; son volume général et spécialement son traitement en stries étagées répondent à une tradition parthe arsa-

81. On l'observe sur quelques ivoires byzantins dont Ainalov a analysé les parentés avec l'art syrien et perse (D.V. AINALOV, *The hellenistic origins of byzantine art*, New Jersey, p. 264-270) ; il fut très utilisé par les artistes coptes (G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, Paris, 1931, pl. III, XV, XX) et se rencontre sur un bas-relief orientalisant de Jouarre (J. HUBERT, dans *L'Europe des Invasions*, Paris, 1967, p. 76-77).

82. R. GHIRSHMANN, *Perse, Les proto-iraniens, Mèdes, Achéménides*, Paris, 1963, p. 88, fig. 115, 121 ; J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik des Theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941 ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pl. XII, p. 54 ; B. BANDINELLI, *Rome, II*, Paris, 1970, p. 355. Pour la Transcaucasie, nos fig. 21-24 et G. ARAKELIAN, *op. cit.*, pl. 23, 28.

83. M. S. SARGISIAN, *op. cit.*, p. 24-25 et 46 ; l'auteur n'a pas reconnu ce manteau porté par Démètre (notre fig. 21), seul le stratège Koboul est représenté en tunique (Ch. AMIRANACHVILI, *op. cit.*, pl. 34).

84. G. ARAKELIAN, *op. cit.*, fig. 24, 39, 40 (Transcaucasie) ; J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904, pl. XVII, XXI, XXIX, LIII, LXXXIV, etc. (Égypte) ; Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, fig. 95-98 (Saint-Démètre de Salonique) ; J. PORCHER, dans *L'Europe des Invasions*, *op. cit.*, fig. 138-139 (Cividade).

85. Sur les tissus byzantins comme ceux du Trésor de Sens, celui à l'aurige vainqueur du Musée de Cluny ; cf. H. PEIRCE et R. TYLER, *Elephant-tamer silk*, dans *Three byzantine Works of art*, Cambridge, Massachusetts, 1941, p. 21-26.



FIG. 21. — Djvari, le consul Démètre présenté au Christ par un ange.



FIG. 22. — Djvari, le patrice Étienne I^{er} au pied du Christ.

cide qu'illustre abondamment le numéraire iranien⁸⁶. A droite, l'homme est un adulte plus mûr au visage assez étroit (fig. 19). Sa barbe est courte et pointue, sa moustache bien taillée, comme ce devait être l'usage alors, si l'on en juge par des portraits arméniens comme celui de Sisavan (fig. 20) ; là encore on constate combien la moustache et la barbe des princes arsacides étaient du même type⁸⁷. Le second prince est coiffé d'un bonnet à plusieurs pans

86. J. DE MORGAN, *Manuel de Numismatique orientale*, Paris, 1923-1936, p. 152-171.

87. J. DE MORGAN, cf. note 86.

88. Nous l'avons retrouvé sur une peinture cappadoïcienne inédite (coiffure d'Hérode et de Pilate à Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin).

89. Ch. AMIRANACHVILI, *op. cit.*, pl. 30-33, nos fig. 21 et 22.

90. A Ravenne, par exemple, où les anges encadrent le Christ dans l'abside de Saint-Vital, sur la paroi Sud de la nef centrale de Saint-Apollinaire-le-Neuf ; où ils encadrent le sanctuaire sommé par le buste du Christ à Saint-Apollinaire-in-Class.

91. Il s'agit d'une convention de la statuaire byzantine, cf. deux exemples d'Asie Mineure, à Kaja Kalesi (N. THIERRY, « Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alalah Manastir, en Isaurie », dans *Cahiers Archéologiques*, XIII (1962), p. 44 et 45 ; A. GRABAR, « Deux portails paléochrétiens », dans *Cahiers Archéologiques*, XX (1970), p. 22) et à Antalya (H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, II, Paris, 1934, pl. 32, le disque porte l'alpha et l'oméga).

dont nous n'avons pas relevé d'équivalent arménien⁸⁸.

Les deux personnages ont les mains tendues vers le Christ et les apôtres en un geste d'adoration qui les identifie autant à des suppliants qu'à des donateurs. Ces deux princes sont sans doute Nersèh Kamsarakan et David Saharouni, tous deux nommés dans la dédicace ; on se rappelle que l'inscription est également discrète sur la part exacte qu'ils prirent à la fondation de la cathédrale (p. 48) ; il semble cependant que le doute ne soit guère permis et c'est de façon semblable que sont représentés à Djvari, sur trois plaques séparées, les trois bienfaiteurs, Étienne I^{er}, Démètre et Ardanazé⁸⁹.

Les deux anges, représentés debout de face sur le tympan, correspondent à cette garde impériale qui encadre souvent le Christ⁹⁰ (fig. 25). Ils appuient légèrement deux doigts de la main droite sur le globe qu'ils tiennent de la gauche ; le globe est en fait un disque plat gravé d'une croix à branches égales⁹¹. Tous deux sont vêtus d'une longue tunique serrée à la ceinture et d'un vaste manteau attaché sur l'épaule droite et couvrant le bras gauche,

formant de ce côté un ample pli creux vertical (fig. 25). Cette sorte de manteau de soldat tombant jusqu'à terre est de type byzantin, les mosaïques de Saint-Démètre à Salonique (fig. 38), les peintures et mosaïques romaines du VII^e siècle et du VIII^e nous en ont gardé témoignage et les images des saints Prime et Félicien à Saint-Étienne-le-Rond, presque contemporaines (642-649) des sculptures de Mrèn, sont parmi les meilleurs exemples (fig. 35)⁹².

La coiffure bouclée des deux anges est courte

et ronde autour de la tête, assez semblable à celle de Nersèh Kamsarakan et pareillement stylisée. Les plumes des longues ailes sont, elles aussi, interprétées ; divisées en deux champs différents, elles rappellent des écailles imbriquées à la racine des ailes (un peu comme des imbrications ocellées de plumes de paon) et à des séries de cannelures superposées sur le reste

92. Ch. DIEHL, *op. cit.*, fig. 97, 98, 171 ; la tradition en est ancienne, cf. les exemples de Saint-Vital de Ravenne, fig. 106-107 ; dans A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, fig. 143, 171 et 178. Et notre note 131.

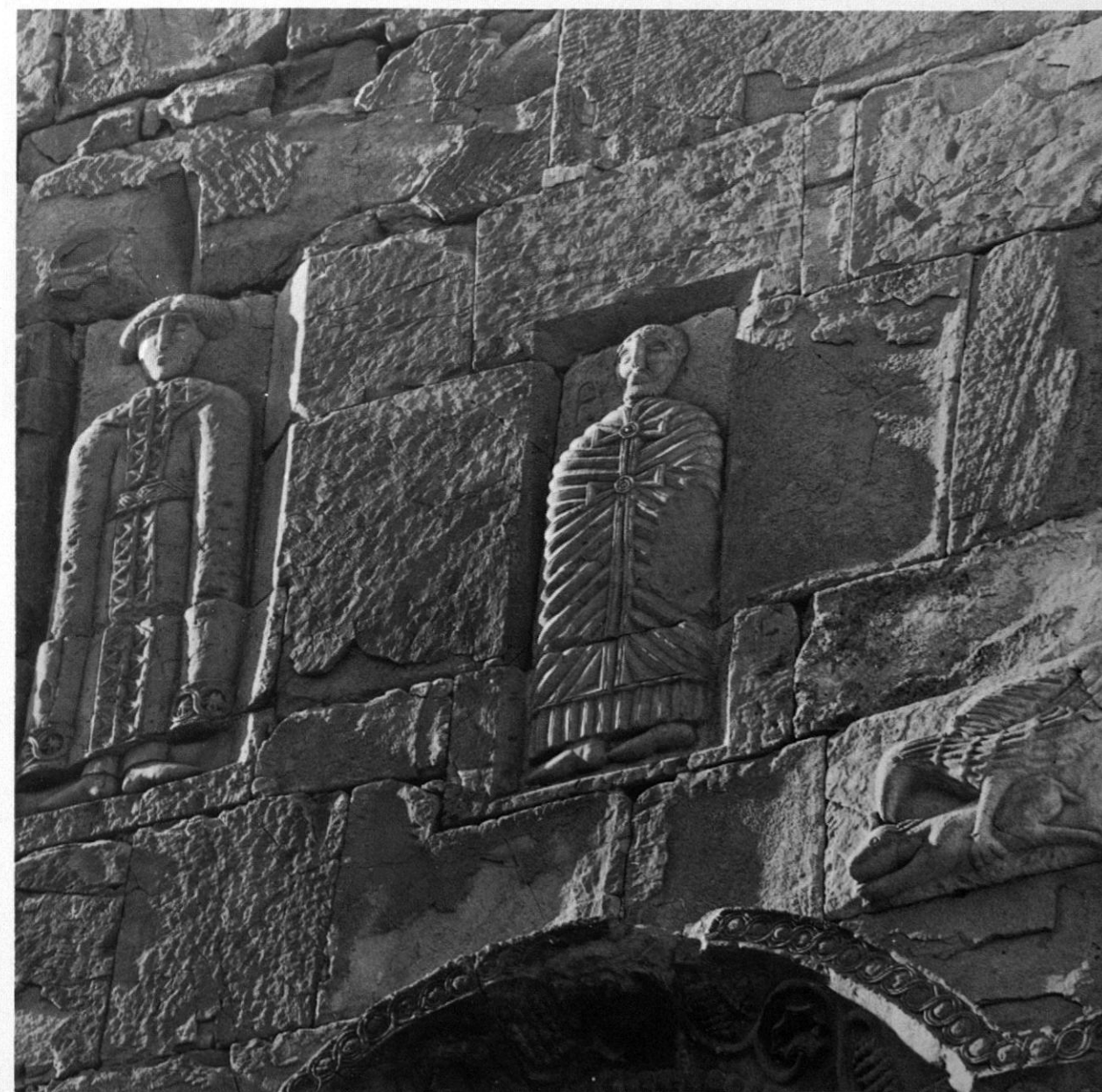


FIG. 23. — Ateni, deux figures anonymes.



FIG. 24. — Ateni, figure anonyme et donateur.

de la longueur de l'aile. Cette stylisation de type décoratif est caractéristique de l'art transcaucasien, art héritier en partie du parthe arsacide ; ailes des anges faites d'imbrications, chevelures faites de stries étagées, de quadrillages ou de petits cercles tangents, draperies ramenées à des séries de lignes parallèles, toute cette systématisation se retrouve à Djvari, Ateni et Odzoun⁹³. A Mrèn cependant, les drapés sont moins schématisés et sont plus fidèles à

93. Cf. nos fig. 21-24 et dans G. ARAKELIAN, *op. cit.*, fig. 39-40.

l'esthétique byzantine du VI^e siècle. De même, la stylisation des visages n'est pas un exemple parfait de la systématisation observée en Transcaucasie. Les grands yeux globuleux aux paupières saillantes, les oreilles réniformes, les arcades sourcillières marquées d'une entaille profonde, toutes ces rudesses techniques n'altèrent que modérément le type protobyzantin des figures (fig. 14). A Djvari, par exemple, l'interprétation des formes est plus accentuée et correspond plus précisément à une tradition d'origine parthe. Ajoutons que la statuaire



FIG. 25. — Mrèn, les deux anges du tympan occidental.

byzantine adultérait également les formes justiniennes ; ainsi, les petites icônes de pierre retrouvées à Saint-Polyeucte de Constantinople, icônes non datées, prouvent que les figures massives aux visages lourds, aux mains en battoir, n'étaient pas inconnues dans la capitale⁹⁴.

Nous avons vu que les figures de princes tendant les mains vers le Christ répondent à une petite série de bas-reliefs transcauciens⁹⁵ ; on peut citer parallèlement les panneaux mosaïqués de Saint-Démètre de Salonique, panneaux votifs où le fidèle figure avec le saint dont il demande la protection et, plus spécialement, l'un d'entre eux où l'implorant s'avance les mains tendues⁹⁶. Cependant, la composition générale des sculptures de la porte occidentale de la cathédrale de Mrèn évoque plutôt celles des mosaïques absidales du VI^e siècle et du VII^e telles que nous pouvons les imaginer d'après

les exemples conservés à Saint-Vital de Ravenne et surtout à Rome⁹⁷. C'est une image bien connue, en effet, que celle du Christ accosté de saints et de donateurs ; les deux anges qui auraient dû la compléter latéralement ont été rejetés au-dessus, dans le tympan, car le développement était limité par la largeur de la

94. R.M. HARRISON et N. FIRATLI, « Excavations at Saraçhane in Istanbul, Second and third preliminary reports », dans *Dumbarton Oaks Papers*, XX (1966), p. 235, fig. 33-38. Cf. encore la Vierge d'un ambon de Ravenne dans A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e s.)*, Paris, 1963, pl. XXXVII, nos 3-5.

95. Outre ceux de Djvari déjà cités, celui de Makhmoudjouk (G. TŠUBINAŠVILI, *op. cit.*, pl. 99).

96. G. et M. SOTIRIOU, *Basilique de Saint-Démètre à Salonique*, Athènes, 1952 (en grec), pl. 60-71 ; pour l'image la plus caractéristique, A. GRABAR, *L'Iconoclasme*, *op. cit.*, fig. 84. Quant à notre fig. 38, elle montre la ressemblance qui existe entre la présentation frontale des trois figures de Salonique et celle de l'évêque Théophile près du Christ et des deux apôtres (fig. 13).

97. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, *op. cit.*, fig. 147, 146 ; W. WEIDLÉ, *Mosaïques paléochrétiennes et byzantines*, Milan-Florence, 1954, fig. 47, 62, 70, 71.



FIG. 26. — Mrèn, le Christ.

porte à décorer. Cette disposition étrange ainsi imposée aux sculpteurs trahit l'adaptation d'une composition étalée. On a constaté à propos de l'art roman que les sujets représentés dans les absides avaient été repris pour l'ornementation des portails principaux des églises⁹⁸; avec quel-

98. Ainsi pour le Christ des Visions apocalyptiques et prophétiques et pour l'Ascension, cf. dans E. MALE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1947, p. 32-37 et chap. des portails historiés, p. 378-406.

99. Pour le V^e siècle on peut déjà citer la porte de la Sainte-Sophie de 415 à Constantinople (A. GRABAR, *Sculptures*, op. cit., p. 58) et le portail d'une des églises d'Alahan manastir (cf. note 91); pour le VI^e la mosaïque de la façade occidentale de Parenzo qui représentait l'Ascension (B. MOLAJOLI, *La basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padoue, 1943, p. 33).

100. GARRUCCHI, op. cit., pl. 237, 252, 271, 283.

101. Bonne photo dans M. RESTLE, *Peintures murales byzantines en Asie Mineure*, Recklinghausen, 1967, fig. 542 (pour la datation, du VII^e-VIII^e siècle, cf. l'étude de T. WIEGAND, *Milet*, III, *Der Latmos*, Berlin, 1913, p. 89-91, 191-202, 95-96, 222-228; travail personnel en cours). Pour d'autres visages du Christ se rapprochant de ce type, cf. à propos d'un exemple thrace, S. EYICE et N. THIERRY, « Le monastère et la source sainte de Midye en Thrace turque », dans *Cahiers Archéologiques*, XX (1970), p. 72-73, fig. 35.



FIG. 27. — Rome, Saints-Côme-et-Damien, le Christ.

ques autres, l'exemple de Mrèn prouve qu'il s'agit d'une tradition très antérieure⁹⁹.

D'autre part, la composition triomphale du Christ entre Pierre et Paul relève d'une iconographie fort ancienne, fidèle à ses origines romaines si l'on en juge sur les clés de saint Pierre, signes de sa primauté¹⁰⁰. Il est vrai également que malgré la grossièreté de cette statuaire du VII^e siècle, les figures ont conservé quelque chose de la grandeur antique. Ainsi peut-on comparer le Christ de Mrèn, massive figure enveloppée de lourdes draperies et le Christ olympien de l'abside romaine des Saints-Côme-et-Damien (fig. 26 et 27); l'ample manteau ramassé sur le bras gauche, la silhouette majestueuse, la tête jovienne répondent à une même vision du Christ. Les figures byzantines de ce type ont disparu, mais le Christ trônant de la Grotte du Pantocrator dans la montagne du Latmos nous a conservé un exemple voisin¹⁰¹. Il semble que la tradition d'une image jovienne du Christ dut être assez tenace si l'on en croit

la *Chronique* de Théophane où il est dit qu'un peintre du VII^e siècle eut la main desséchée pour avoir prêté à Jésus le visage de Zeus¹⁰².

On voit comment la décoration de la porte principale de la cathédrale de Mrèn, tout en restant assez représentative du monde arménien par le type de sa stylisation et la présence des princes en costume local, appartient cependant de façon plus générale à l'art chrétien du haut Moyen Âge, celui de l'empire byzantin comme celui de Rome¹⁰³. Son intérêt archéologique est d'autant plus grand que la plupart des témoins byzantins ont disparu.

Le linteau de la porte Nord

Il s'agit cette fois d'une scène historique d'interprétation délicate. On voit au centre trois personnages dont celui du milieu tient une croix, les deux autres s'avançant vers lui (fig. 28 et 29). La figure qui tient la croix est d'assez petite taille; elle est vêtue d'une longue tunique serrée par une ceinture mince. Les plis godronnés s'étagent le long des manches et sur les membres inférieurs qu'ils moulent comme des jambières, détail caractéristique en Transcaucasie à cette époque¹⁰⁴. Suivant une convention également traditionnelle, le mollet renflé et le pied très allongé et pointu sont moulés dans une botte fine de type oriental¹⁰⁵. Le visage a été martelé, il semble cependant qu'il ait été juvénile sous une coiffure courte et ronde. La jambe droite est demi-fléchée, le genou gauche en terre; la main droite tient la hampe de la croix alors que la main gauche la maintient seulement du bout des doigts (fig. 30). La croix, du type processionnel, est posée sur le sol; c'est une croix latine gravée avec soin comme c'est l'usage alors en Transcaucasie¹⁰⁶, les bras sont creusés d'une gorge centrale bordée de deux listels, les extrémités pommées sont creusées d'un trou au trépan.

A droite (fig. 31) se tient un personnage plus grand vêtu d'une longue tunique qui tombe presque jusqu'au sol; son visage est martelé également, mais on reconnaît les masses d'une barbe assez courte et d'une chevelure coupée au-dessus des oreilles. Les jambes sont demi-fléchées, en une attitude qui évoque la proskynèse, et les deux mains sont tendues vers la croix, l'une d'entre elles tenant l'extrémité

supérieure des trois chaînes d'un encensoir. Derrière cette figure on a sculpté un arbre stylisé de type oriental (fig. 32). Il est sur une montagne schématisée par des écailles imbriquées, suivant une convention qu'on peut suivre jusqu'à ses origines sumériennes¹⁰⁷. Comme nous l'avons dit à propos des feuilles de vigne de la moulure occidentale (p. 57), la technique est celle des stucs sassanides et la palmette terminale relève de la même ornementique.

A gauche on voit un troisième personnage vêtu d'une tunique serrée à la ceinture et moulant les jambes comme un pantalon bouffant au-dessus des fines bottes du cavalier (fig. 30); le costume est celui qu'on voit aux princes géorgiens figurés sur l'église de Djvari, le manteau en moins (fig. 21, 22). Là encore, la tête est martelée et l'on ne peut juger de la coiffure assez courte qui semble avoir comporté un bandeau orné d'une petite plaque centrale (?); on reconnaît encore l'implantation d'une barbe ronde. Le personnage s'avance, les jambes demi-fléchées, les mains tendues vers la croix. En arrière se tient son cheval sellé (fig. 33) dont il est descendu; c'est un animal assez lourd, à crinière rasée, avec quelques mèches antérieures sur le front, évoquant les chevaux parthes et sassanides¹⁰⁸; par contre, sa tête est plus fine et l'œil allongé en amande, détails qu'on retrouve sur une sculpture arménienne contemporaine provenant de Dvin et représentant saint Georges combattant le dragon¹⁰⁹. La selle est un simple tapis muni d'un gros bourrelet d'arçon fixé sur le garrot, accessoire assez rarement représenté chez les sassanides¹¹⁰; le harnachement est difficile à préciser, il semble que la bride ait

102. THÉOPHANE, *Chronique*, ed. C. de BOOR (rééd. Hildesheim, 1963), p. 112, l. 29 et suiv.

103. M. S. SARGISIAN, op. cit., p. 49-50, analyse assez bien les composantes byzantines de ce bas-relief.

104. Cf. le donateur sur notre fig. 24; dans G. ARAKELIAN, op. cit., fig. 23, 27, 50.

105. Sur les bottes fines communes aux peuples turcs et perses, cf. H. SEYRIG, « Armes et costumes iraniens de Palmyre », dans *Antiquités syriennes*, 2^e série, Paris, 1938, p. 44-55, à la p. 54, pl. II et fig. 6, 8.

106. G. ARAKELIAN, op. cit., fig. 13, 21, 22, 23, etc.; G. TŠUBINAŠVILI, *Tzromi*, op. cit., fig. 66, 70 et IDEM, dans *Arts Georgica*, Musée historique, Tiflis, 1963 (en russe), pl. 2, 3 et 5.

107. HÉLÈNE DANTHINE, *Le palmier - dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris, 1937, p. 145, 155, fig. 675, 679, 693, 694.

108. H. SEYRIG, op. cit., pl. III; fig. 1, 3 et 4; R. GHIRSHMANN, op. cit., fig. 227, 235, 247, 252, 339.

109. *L'art arménien de l'Ouvartou à nos jours*, Catalogue, Paris, 1970, n° 203.

110. R. GHIRSHMANN, op. cit., fig. 253.



FIG. 28. — Mâcon, décoration de la porte Nord.

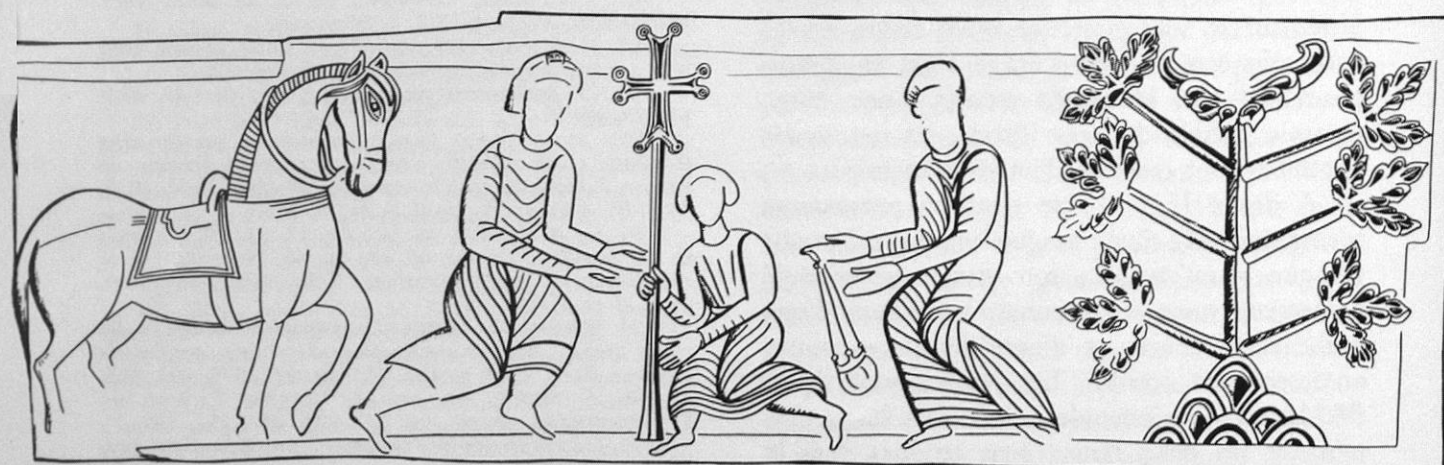


FIG. 29. — Schéma du linteau Nord.

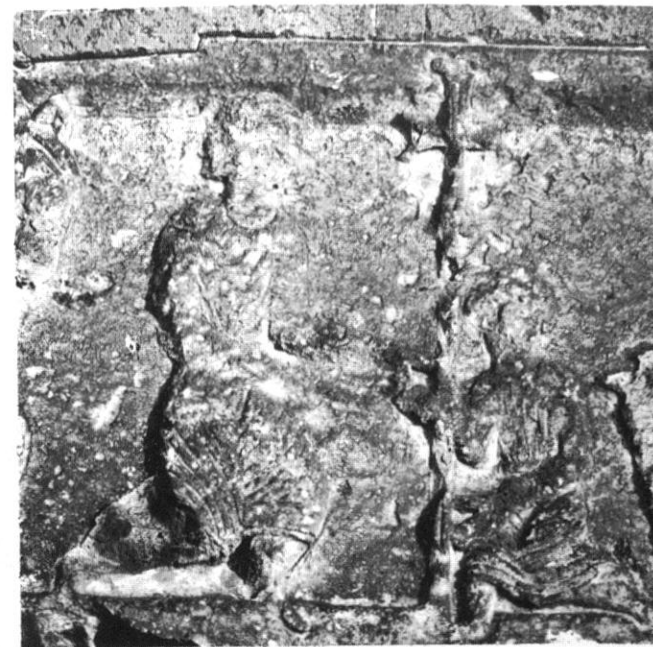


FIG. 30. — Linteau Nord, détail central.



FIG. 31. — Linteau Nord, figure de droite.



FIG. 32. — Linteau Nord, l'Arbre sacré.



FIG. 33. — Linteau Nord, le cheval.

été fixée aux mors suivant la mode parthe et sassanide¹¹¹.

La définition de la scène est simple, il s'agit d'une cérémonie liturgique de dévotion à la croix ; un acolyte l'a posée avec respect sur le sol, un membre du clergé l'encense et le cavalier a mis pied à terre pour la révéler. Cependant cette définition reste peu précise, la scène est un hapax et a donné lieu à diverses interprétations. La seule qui mérite discussion est celle de M. S. Sargisian qui y voit la scène de fondation de l'église de Mrèn par David Saharouni ; on planterait en terre devant lui la croix de consécration du lieu de fondation. L'auteur pense que ce linteau est très antérieur à celui de la porte occidentale et que David y figurait sans manteau parce qu'il n'était pas encore patrice¹¹². Cette interprétation est basée sur une série d'hypothèses ; nous avons dit plus haut (p. 45) que rien ne prouvait que David Saharouni ait fondé la cathédrale à l'époque perse, et (p. 63) que le grand manteau n'était pas l'insigne du patriciat. D'autre part, nous ne pensons pas que ce bas-relief soit antérieur de vingt à trente ans à celui de la façade Ouest ; sans doute est-il d'une autre facture et l'œuvre d'un sculpteur local peu sensible aux influences byzantines, mais cela ne prouve pas qu'il ne soit pas contemporain. Plusieurs artistes travaillèrent à la décoration sculptée de l'église ; ainsi, le sculpteur des figures du linteau Nord semble également responsable de l'image de Daniel entre les lions (fig. 12, 11 i) autant qu'on puisse en juger d'après le buste drapé encore conservé au-dessus de la fenêtre absidale ; ainsi, les feuilles tripartites de l'arbre sculpté sur le

111. H. SEYRIG, cf. note 108 ; R. GHIRSHMANN, *op. cit.*, fig. 243, 250, 262, 263, 314.

112. M. S. SARGISIAN, *op. cit.*, p. 46-47, p. 24-25. L'hypothèse d'une scène d'Adventus, émise par Th. THOROMANIAN et K. LEVONIAN (dans M.S. Sargisian, p. 12 et 15) ne peut être retenue, car, en ce cas, le cavalier reste sur sa monture puisqu'il est « souverain-triompheur », cf. dans A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 234.

113. M. S. SARGISIAN, *op. cit.*, p. 36.

114. Outre les exemples anciens de Djvari, Ateni, Makhmoudjouk (cf. note 95, et nos fig. 23, 24), cf. quelques images de donateurs offrant un modèle de l'église dans P. CUNEO, « Les modèles en pierre de l'architecture arménienne », dans *Revue des Études arméniennes*, Nouv. sér., VI (1969), p. 202-217, fig. 2-17.

115. A. RENOUX, « La croix dans le rite arménien, Histoire et Symbolisme », dans *Melto, Recherches orientales*, V, n° 1, 1969, p. 123-130.

116. ÉTHÉRIE, *Journal de voyage*, trad. H. PÉTRÉ, Paris, 1948, chap. 48-49, p. 264-267.

117. ÉTHÉRIE, *op. cit.*, chap. 37, p. 232-239 ; p. 59-60, fig. à la p. 65.

linteau semble être de la même main que les feuilles du rinceau de vigne situé au-dessus du tympan occidental (fig. 11 g). En résumé, rien ne prouve que le linteau représente David Saharouni consacrant le lieu de fondation de la cathédrale une trentaine d'années avant son achèvement. Cependant, l'identification d'une cérémonie de consécration reste plausible si l'on tient compte d'une tradition arménienne citée par M. S. Sargisian, tradition qui consiste à dresser une croix à l'emplacement d'une future église¹¹³ ; on s'étonnera alors de constater que cette tradition n'a été illustrée qu'à Mrèn, tandis que les représentations diverses de donateurs offrant l'église ou implorant la grâce divine sont nombreuses¹¹⁴. Aussi préférons-nous rechercher pour cette image exceptionnelle une origine exceptionnelle.

Comme nous l'avons dit, il s'agit à la fois d'une scène historique et d'une scène se rattachant au culte de la croix. On nous permettra donc de rappeler ici ce qu'a été le culte de la croix vers les années 630-640 aux frontières orientales de la chrétienté.

Ainsi, le culte arménien de la croix s'était concrétisé dans trois grandes fêtes d'origine hiérosolymitaine codifiées dès le V^e siècle¹¹⁵. La première, étendue sur sept jours à partir du 14 septembre célébrait l'Exaltation de la Croix ; à Jérusalem, cette fête commémorait la dédicace des deux églises du Saint-Sépulcre, l'Anastasis et le Martyrium, dédicaces qu'on avait situées en anniversaire du « jour où la croix du Seigneur avait été découverte »¹¹⁶. La seconde se fêtait le dimanche 7 mai et rappelait l'apparition de la Croix dans le ciel de Jérusalem le 7 mai 351. La troisième avait lieu le jour du Vendredi Saint ; à Jérusalem c'était une liturgie entièrement liée aux lieux saints, à la Croix du Golgotha, au Martyrium élevé sur la citerne où fut trouvée la Croix, à l'Anastasis construite sur le tombeau du Christ¹¹⁷. Ce culte qui célébrait la Croix exaltait à la fois l'objet et le symbole, l'instrument du Salut, le Signe de la Victoire du Christ, Victoire sur la mort et sur le mal ; adopté par les Arméniens il a été ultérieurement enrichi et contaminé par des événements historiques et légendaires. Ainsi, la fête du 14 septembre a été enrichie le troisième dimanche par la commémoration de l'apparition sur le mont Varag d'un fragment de la Vraie Croix, ceci du temps



FIG. 34. — Monnaie d'argent d'Héraclius (double miliaresion) frappée à partir de 615.

du catholicos Nersès III (641-661)¹¹⁸, cette apparition étant donc postérieure à la cathédrale de Mrèn. Le septième dimanche, c'est-à-dire fin octobre, on reprenait à l'office les textes relatant l'invention de la Croix par sainte Hélène¹¹⁹. Ajoutons, enfin, qu'au cours de l'année liturgique arménienne, le culte de la croix était sans cesse rappelé¹²⁰. Ce culte précoce et intense n'était pas spécifique de l'Arménie. La tradition byzantine a glorifié les visions de la Croix qui apparut à Constantin, à sainte Euphémie, à saint Eustache¹²¹. A partir de Tibère II (578-582) et jusqu'au début du XI^e siècle, les empereurs grecs représentèrent la croix sur un piédestal au revers de leurs monnaies¹²² et sur certaines pièces d'Héraclius, à partir de 615, on lit près de cette croix la formule : « *Deus adiuta Romanis* » (fig. 34), ce qui illustre combien « plus que jamais elle est l'équivalent du signe constantinien, monogramme ou croix, par lequel on devait vaincre »¹²³. Or, en 614, les Perses avaient mis Jérusalem à sac et emporté la relique de la sainte croix du Golgotha ; le retentissement de l'événement fut immense et plus encore celui de son retour en Jérusalem en 630 après la victoire d'Héraclius sur Chosroès en 628¹²⁴. Sébéos, l'historien arménien d'Héraclius, mentionne la captivité de la Vraie Croix, puis sa restitution à Jérusalem¹²⁵ ; il décrit la cérémonie du retour du Saint Bois à Jérusalem, l'émotion de la foule et de l'empereur qui « rétablit la croix en son lieu et remit tous les objets ecclésiastiques chacun à sa place »¹²⁶. Un texte contemporain composé à Jérusalem, la *Narration du retour de la Croix vivifiante à Jérusalem*, précise

qu'Héraclius « ayant fait son entrée chez nous, à Jérusalem, il remit en place, le vingt et un du mois de mars, le bois glorieux et estimé de la croix scellé dans une caisse comme auparavant, tel qu'on l'avait emporté »¹²⁷. L'évêque

118. A. RENOUX, *op. cit.*, p. 131 ; M. THIERRY, « Monastères arméniens du Vaspurakan », III, dans *Revue des Études arméniennes*, Nouv. sér., VI (1969), p. 142-143 pour le monastère de Varagvank élevé pour conserver la relique. Les découvertes miraculeuses de fragments de la Vraie Croix sont assez nombreuses, citons un cas décrit par SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 44-45.

119. A. RENOUX, *op. cit.*, p. 131.

120. A. RENOUX, *op. cit.*, p. 132-136 et les textes traduits p. 137-175.

121. Cf. l'image de l'apparition à Constantin dans le manuscrit grec 510 de la B.N. de Paris, folio 440 (sur la même page, invention de la Vraie Croix par sainte Hélène) ; pour la croix apparue à sainte Euphémie, cf. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, p. 147 ; pour la croix apparaissant à saint Eustache sur la tête du cerf qu'il poursuit, cf. notre étude à paraître, « La Vision de saint Eustache » dans la *Revue des Études byzantines*. Citons encore la vision de Tibère II, comparable à celle de Constantin, dans A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, p. 24, note 4.

122. W. WROTH, *Catalogue of the imperial byzantine coins in the British Museum*, Londres, 1908, pl. XIII-LVI.

123. W. WROTH, *op. cit.*, p. XXIV ; pl. XXIX, nos 14-15 ; p. 195 ; A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, p. 29-30, fig. 6 (notre fig. 34) ; des Perses « ennemis de Dieu », p. 27 ; de la croix protectrice utilisée comme l'image de Dieu dans la guerre contre les Perses, p. 31-33 ; de la croix figurant comme agent de victoire sur les monnaies byzantines et, s'y opposant, l'image de la lance sur les monnaies arabes à la fin du VII^e siècle, p. 70-72. Les monnaies sus-nommées d'Héraclius sont les seules monnaies grecques trouvées dans les fouilles de la cathédrale de Dvin, K. KAFADARIAN, *La ville de Dvin et ses fouilles*, Erevan, 1952 (en arménien), p. 67, fig. 40. La formule figure sur les monnaies byzantines jusqu'en 668, cf. W. WROTH, *op. cit.*, p. 264-266.

124. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'état byzantin*, Paris, 1956, p. 132.

125. SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 69, 89.

126. SÉBÉOS, *op. cit.*, p. 90-91.

127. ANTIOCHUS LE STRATÈGE, trad. F.C. CONYBEARE, dans *The English Historical Review*, XXV (1910), p. 502-516 ; p. 516 ; dans A. FROLOW, « La Vraie Croix et les expéditions d'Héraclius en Perse », dans *Mélanges Martin*

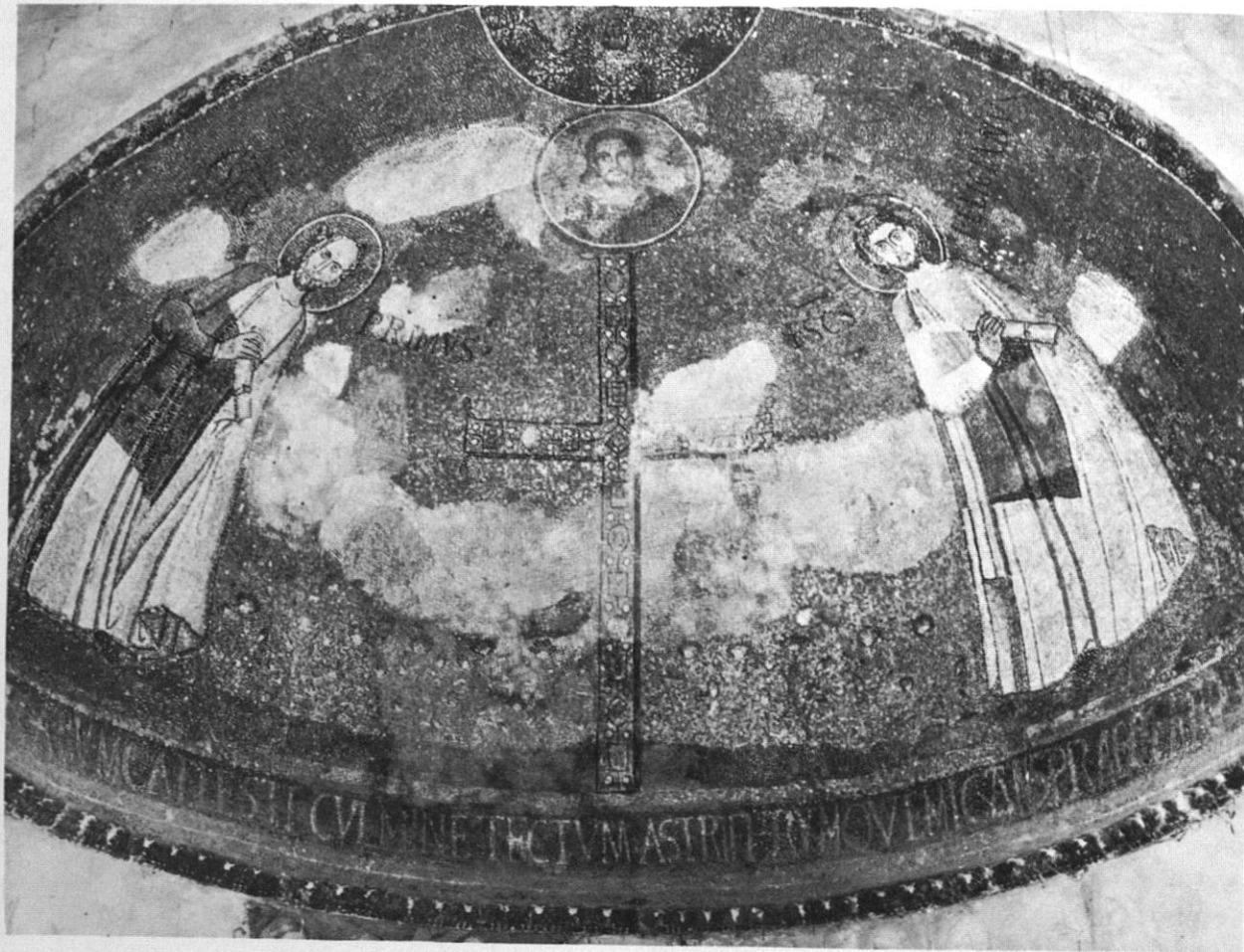


FIG. 35. — Rome, Saint-Étienne-le-Rond, la croix du Golgotha entre les saints Prime et Félicien.

Modeste ouvrit alors la caisse et procéda à la cérémonie de l'Exaltation de la Croix¹²⁸. Georges

Jugie, *Rev. des Ét. byz.*, XI (1953), p. 88-105 (article très documenté, mais qui nous paraît minimiser les intentions d'Héraclius); sur le texte hiérosolymite, p. 94-95; citation en français, p. 100. Sur les divers manuscrits reprenant ce texte et sur son origine, cf. H. VINCENT et F.M. ABEL, *Jérusalem Nouvelle*, Paris, 1926, p. 926, n. 1.

128. A. FROLOW, *op. cit.*, p. 96, d'après le texte du patriarche Nicéphore (806-815), ed. C. de Boor, Leipzig, 1880, p. 22.

129. A. FROLOW, *op. cit.*, p. 91; L. STERNBACH, « Georgii Pisidæ carmina inedita », dans *Wiener Studien*, XIII (1891), p. 4-8.

130. A. FROLOW, *op. cit.*, p. 104; L. BREHIER et R. AIGRAIN, *Grégoire le Grand, les états barbares et la conquête arabe (590-757)*, dans *L'Histoire de l'Église*, V, Paris, 1947, p. 100; P.P. VINCENT et ABEL, *Jérusalem nouvelle*, Paris, 1914, p. 202-203. Parmi les historiens qui relatent l'événement, on trouve deux Arméniens après Sébéos : Jean Catholicos (mort en 925) qui reste bref, cf. PATRIARCHE JEAN VI, *Histoire de l'Arménie*, trad. par M.J. SAINT-MARTIN, Paris, 1841, p. 65-66; et Thomas Ardzrouni (mort vers 936) qui décrit Héraclius portant la croix et la dressant sur le Golgotha, cf. Th. ARDZROUNI, *Histoire des Ardzrouni*, trad. par M. BROSSET, Saint-Petersbourg, 1874, p. 86-87.

131. E. MALE, *Rome et ses vieilles églises*, Paris, 1942, p. 90-96. Sur le style de cette mosaïque, romain et méditerranéen oriental, cf. E. KITZINGER, *Byzantine art in the period between Justinian and Iconoclasm*, Munich, 1958, p. 17-18.

Pisidès, l'historien grec d'Héraclius, magnifia par un poème cette restitution de la Vraie Croix¹²⁹. En cette période de guerre sainte contre les Perses, cette preuve de la victoire du Christ avait paru un événement mémorable; la liturgie s'en empara ultérieurement qui le confondit avec la fête de l'Exaltation de la Croix célébrée le 14 septembre et le récit historique devint épisode merveilleux de la Légende Dorée¹³⁰.

Si l'on juge d'après les contemporains, Sébéos et Pisidès, cette réinstallation de 630 devint donc un symbole particulièrement cher aux Chrétiens dans les années qui suivirent l'événement; leur fortune était précaire il est vrai, les invasions arabes menaçaient qui aboutirent en 638 à la prise de Jérusalem et à l'exil de la Croix. A Rome, le pape Théodore (642-649), un Grec né à Jérusalem, rendit un émouvant hommage à la précieuse relique chassée des Lieux Saints en la faisant représenter dans l'abside de Saint-Étienne-le-Rond (fig. 35)¹³¹.

C'est dans ce contexte militaire et religieux,

dans ce climat de guerre sainte contre les Perses, puis contre les Arabes, que l'on construisit la cathédrale de Mrèn achevée en 639-640. Les Arméniens étaient alors les sujets et les alliés de Byzance, ils avaient pris part aux campagnes d'Héraclius et, comme nous l'avons dit, l'empereur est mentionné dans l'inscription dédicatoire (p. 45, fig. 2). Nous croyons donc pouvoir reconnaître dans la scène sculptée sur le linteau nord la représentation de la cérémonie de restitution et d'exaltation de la Vraie Croix, cérémonie qui eut lieu le 21 mars 630.

Le cavalier descendu de son cheval serait l'empereur dévotement incliné devant la croix tenue par un dignitaire; face à lui se trouverait Modeste, l'évêque de Jérusalem, qui agite l'encensoir. Le dessin mal conservé de la tête du personnage de gauche (fig. 30) laisse supposer un diadème ou une couronne basse comme on en voit sur les monnaies byzantines de l'époque¹³². Ni le costume du cavalier, semblable à celui des princes géorgiens de Djvari, ni le harnachement du cheval, n'ont lieu d'étonner quand on sait combien l'équipement équestre se conformait alors aux traditions de la cavalerie iranienne et des peuples des steppes¹³³. L'arbre représenté à droite de la scène nous semble également en faveur de notre hypothèse; il s'agit de l'Arbre sacré planté sur la montagne, image symbolique caractéristique de l'Asie occidentale ancienne qui, chez les Perses, est « Arbre de Vie et d'Immortalité »¹³⁴ et symbolise chez les Chrétiens le Paradis, Paradis dont la Croix triomphale de la Passion sert également de préfiguration¹³⁵. Ainsi, la présence de l'Arbre renforce le sens apotropaïque de la Croix dont on célèbre le culte. Quant à la croix figurée ici, elle diffère des croix gemmées caractéristiques de l'imagerie byzantine; comme nous l'avons dit plus haut, elle est de type transcaucasien¹³⁶ ce qui n'exclut nullement qu'elle représente la Croix du Golgotha; on a remarqué, en effet, l'absence d'éléments stylistiques byzantins dans la sculpture de ce linteau nord.

Enfin, étant donné que l'inscription encore conservée sur la façade Ouest cite l'empereur Héraclius, David Saharouni, Nersèh Kamsarakan et l'évêque Théophile, et, sachant que ces

132. W. WROTH, *op. cit.*, pl. XXI-XXXI.

133. F. CUMONT, « L'uniforme de la cavalerie orientale et le costume byzantin », dans *Byzantion*, II (1925), p. 181; N.P. KONDAKOV, « Les costumes orientaux à la cour byzan-



FIG. 36. — Mrèn, médaillons de prophètes à la douelle absidale.

tine », dans *Byzantion*, I (1924), p. 20-21; E. DARKO, « Influences touraniennes sur l'évolution de l'art militaire des Grecs, des Romains et des Byzantins », dans *Byzantion*, X (1935), p. 443-469 et XII (1937), p. 119-147; E. DARKO, « Le rôle des peuples nomades cavaliers dans la transformation de l'empire romain aux premiers siècles du Moyen Âge », dans *Byzantion*, XVIII (1948), p. 85-97. On sait également qu'Héraclius vécut en Orient de 622 à 628; sur ses campagnes et séjours en Transcaucasie, Atropatène, Mésopotamie septentrionale, cf. L. DRAPEYRON, *L'Empereur Héraclius et l'Empire byzantin au VII^e siècle*, Paris, 1869, p. 167-204, 216-219, 242-266, 286, 330. G. OSTROGORSKY, *op. cit.*, p. 129-130 et 139-141.

134. HÉLÈNE DANTHINE, *op. cit.*, p. 136, 138, 145, 152-153, 155.

135. Sur l'Arbre du Paradis, cf. A. GRABAR, *L'Iconoclasme*, *op. cit.*, p. 101 (fig. 102-104; on remarque sur cette dernière image, de Madaba, que l'arbre est sur une montagne faite d'imbrications du même type qu'à Mrèn); sur la croix, « Porte du Paradis », cf. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 583, 609-610 (exemple de litanies lues dans l'office grec de la fête de l'Exaltation de la Croix le 14 septembre). Cf. encore les textes arméniens cités par A. RENOUX, *op. cit.*, p. 137-175 (« O Sainte croix, le ciel sur terre et notre intercesseur muet dans les cieux »...; « échelle élevée jusqu'aux cieux »... etc.), la croix y est très souvent identifiée à l'Arbre de Vie, p. 148, 149, 150, 152, 156. M^{lle} S. Dufrenne suggérerait qu'il pouvait même symboliser Jérusalem, image de la cité de Dieu.

136. Cf. note 106.



FIG. 37. — Mrên, évêque dans le bras Est.

trois derniers sont représentés sur le tympan Ouest, il nous paraît logique de penser que le linteau Nord a été consacré à l'empereur et à l'image triomphale du retour de la Croix à Jérusalem en mars 630. Cette restitution, symbole de la victoire des Chrétiens, pouvait être considérée comme un gage d'espérance pour les combats nouveaux. L'inscription dédicatoire (p. 45) n'intitulait-elle pas Héraclius « le très victorieux roi », alors que la marée

137. Cf. p. 73, note 123 et fig. 34. Pour les invasions arabes après la bataille de Yarmouk (636), en Syrie et Palestine (638), en Mésopotamie (639-640), en Arménie (en 640; la capitale, Dvin, étant prise en octobre), cf. G. OSTROGORSKY, *op. cit.*, p. 141.

138. Cf. note 81; exemple byzantin en Cappadoce, N. THIERRY, « Un décor pré-iconoclaste, Aqikel Aga Kilisesi, dans *Cahiers Archéologiques*, XVIII (1968), fig. 9, p. 63, note 69.

montante des invasions arabes atteignait déjà la Mésopotamie du nord ? Le linteau de Mrên traduirait alors la même pensée que la monnaie d'Héraclius frappée d'une invocation à la croix protectrice¹³⁷.

PEINTURES MURALES

Sur les murs de l'église sont encore accrochées de larges plaques d'un enduit couvert de peintures à peu près effacées. On devine encore le programme absidal, une vision théophanique du Christ dans la conque, une série de bustes de prophètes à la douelle et à la limite supérieure de la paroi (fig. 8), la file des apôtres sur celle-ci et quelques évêques sur les parois latérales. En fait, on ne distingue vraiment qu'un fragment du visage et du buste du Christ au centre de l'abside, trois médaillons encadrant des visages de prophètes sur le versant Sud de la douelle et une figure d'évêque sur la paroi Nord du bras Est; ces morceaux, décolorés, n'ayant gardé que leur graphisme de base.

Les médaillons sont formés par l'entrelacs d'une corde à trois brins, une sorte de boucle ornant les points de chevauchement (fig. 36). A l'intérieur, les bustes de prophètes sont drapés à l'antique; les deux figures inférieures ont leur visage encadré étroitement par une épaisse chevelure qui se répand ensuite sur les épaules. L'image supérieure est mieux conservée; quelques lettres visibles à droite permettent de supposer qu'il s'agit de Joël (?), vieillard à barbe bouclée, à chevelure semblable à une perruque; les ondulations sont, en effet, artificiellement simulées par des bandes superposées à l'intérieur desquelles sont tracées quelques fines mèches de cheveux parallèles. Le procédé de schématisation est voisin de celui qu'utilise le sculpteur du linteau Ouest pour la chevelure du Christ (fig. 14); comme nous l'avons dit, ces cheveux en bandes étagées ont d'autres équivalents du haut Moyen Âge en Occident et dans l'empire byzantin¹³⁸. Le visage de trois-quarts est d'un modelé rude, le nez busqué est tracé avec vigueur; les détails de l'œil, les paupières, les arcades sourcilières, la bouche, en partie dissimulée par la moustache, sont dessinés avec réalisme. Le dessin de base comme l'expression de vitalité confèrent une certaine

originalité à cette figure qui reste cependant fidèle à la tradition byzantine du VI^e siècle¹³⁹. Ces deux caractères, originalité de type réaliste

FIG. 38. — Salonique, église Saint-Démètre, le saint entre le gouverneur et l'évêque (VII^e siècle).

et appartenance à l'ère post-justinienne, se retrouvent également dans l'art des miniatures contemporaines de l'Évangélaire d'Etchmiadzin¹⁴⁰. La situation de ces médaillons est encore conforme aux programmes protobyzantins et l'ornement qui suit latéralement, l'entrelacs, répond à la définition bien connue du ruban ondulé. Dans quelques églises arméniennes du VII^e siècle, on trouve des fragments de peinture et, notamment, à Talin sont conservés des bustes de prophète à la douelle absidale; ces images très délavées accompagnent, comme à Mrên, une vision théophanique du Christ¹⁴¹.

L'évêque peint sur la paroi Nord du bras Est est difficile à distinguer (fig. 37). Le personnage est âgé; une barbe bifide allonge son visage assez large; il est vêtu d'une tunique et d'une chasuble; il porte sur son bras gauche

le livre qu'il maintient de la dextre. L'omophorion, étole épiscopale, est mince et situé bas sur le thorax, le pan terminal étant rejeté sur le côté gauche; cette disposition est celle que consacrent les images murales byzantines du VI^e siècle au VIII^e et celles de Rome jusqu'à une époque à peine plus avancée¹⁴².

Nous voyons donc à propos de ces quelques morceaux de peintures qu'ils se rattachent à leurs homologues grecs, leur style, empreint de rudesse, conservant cependant quelque originalité. Il est intéressant de voir, en effet, que la peinture arménienne du VII^e siècle est une forme particulière de l'art post-justinien.

♦♦

Ainsi avons-nous constaté précédemment que les sculptures trahissaient à la fois le rayonnement byzantin, le passé arsacide de l'Arménie et ses relations avec l'empire sassanide et, plus encore, à propos de l'architecture de la cathédrale, comment elle témoignait des traditions syriennes et de l'invention arménienne. La belle église de Mrên permet donc l'analyse des composantes de la civilisation arménienne du VII^e siècle et celle de ses rapports avec Byzance et avec la Perse.

Enfin, comme nous l'avons dit, elle peut être considérée comme un témoin important de l'histoire du VII^e siècle aux confins orientaux de la chrétienté, histoire qui confondit dans un même destin l'empereur Héraclius et une partie de la noblesse arménienne.

Michel et Nicole THIERRY.
Étampes.

139. Cf. les bustes dans des médaillons: apôtres et prophètes autour de la Transfiguration dans l'église Sainte-Catherine du Sinai, apôtres à la douelle occidentale du presbytère de Saint-Vital de Ravenne; apôtres et saints aux douelles de la chapelle épiscopale de Ravenne, etc. Pour le type physique, cf. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, *op. cit.*, fig. 140, 142, 151, 154 (visages de vieillards).

140. L.A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, p. 35, 37, 39, 41.

141. Photos personnelles inédites. Comme programmes arméniens voisins, celui des absides de Talych (Christ tenant le rouleau déployé) et Lembatavank (Vision apocalyptique et prophétique), cf. L.A. DOURNOVO, *Histoire de la peinture arménienne*, Erevan, 1957 (en russe), p. 7-13; photos personnelles inédites. En Géorgie, Tzromi (Christ dépliant le rouleau entre deux apôtres ou deux anges), cf. G. TSUBI-NASHVILI, *Georgische Baukunst, Die Kirche in Tzromi und ihr Mosaik*, Tiflis, 1934, p. 109-112.

142. Cf. Saint-Vital et Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne; Sainte-Agnès, le Baptistère du Latran, le portrait du Papa Jean VII, Sainte-Praxède à Rome, dans W. WEIDLE, *op. cit.*, pl. 34, 38, 55, 57, 60, 62, 64.

before his conversion had exercised not a legitimate authority but a tyranny. On his conversion he humbly resigned this authority to the Church together with the regalia which were its sign. Innocent IV, as Christ's Vicar and Peter's successor, continued to exercise this authority and to use the appropriate regalia.

It is possible that this interpretation of the *Constitutum Constantini* is reflected in two of

constituit monarchatum, beato Petro eiusque successoribus terreni simul ac celestis imperii commissis habenis, quod in pluralitate clavium competenter innuitur, ut per unam quam in temporalibus super terram per reliquam, quam in spiritualibus super coelos accepimus, intelligatur Christi vicarius iudicii potentiam accepisse. Verum idem Constantinus, per fidem Christi catholicæ incorporatus ecclesiæ, illam inordinatam tyrannidem, qua foris antea illegitime utebatur, humiliter ecclesiæ assignavit, in cuius resignationis memoriale signaculum et plenum rationis mystice sacramentum relicta ab eo schematis principalis insignia pro venerabili anteriorum patrum similitudine retinemus, et recepit intus a Christo vicario, successore videlicet Petri ordinatam divinitus imperii potestatem, qua deinceps ad vindictam malorum, laudem vero bonorum, legitime uteretur et qui prius abutebatur potestate permissa deinde fungeretur auctoritate concessa... (I.B. LO GRASSO, *Ecclesia et Status: fontes selectæ historiæ iuris publici ecclesiastici*, Rome, 1952, p. 194-198).

the pictures which have been described in the course of this study. In the mosaic of the Donation once in the Lateran portico, pope Sylvester is already enthroned and wearing the tiara, although the document which he is receiving from Constantine is the one which was to confer these very privileges upon him. Similarly it may be that in the fresco in the Chapel of Saint Sylvester, executed during the pontificate of Innocent IV himself, Constantine is represented not as conferring a crown upon the pope but as resigning his authority to him.

However this may be, we may see in the pictures which have been the subject of this study a wealth of interest both for the historian and for the iconographer, since by adapting traditional representations of ceremonial and symbols they reveal the changing notions of the Roman pontiffs upon what will always be a controversial question — the relationship between Church and State.

Paris.

Christopher WALTER.

ZOURTSA. UNE BASILIQUE BYZANTINE AU PÉLOPONNÈSE

par Charalabos BOURAS

A. M. André Grabar.

I

Le type, les formes architecturales et l'ancienneté de la basilique de la Dormition de la Vierge de Zourtsa font d'elle un monument d'une importance assez grande. L'église se trouve dans la province d'Olympie¹, à une distance d'un kilomètre environ à l'Est de l'actuel village de Kato Fighaleia (autrefois Zourtsa), dans un site plutôt désert, bas et isolé. C'est sans doute la raison pour laquelle ceux qui ont méthodiquement étudié les monuments et la topographie de la Morée² ne l'ont pas remarquée jusqu'à ce jour.

Il n'est pas exclu que l'église ait autrefois appartenu à un monastère, mais aucune information relative n'a été portée à la connaissance de l'auteur de la présente étude. Il n'est nulle part question d'église ou de monastère, bien que le village voisin soit mentionné dans les années du Despotat : toute la région, avec les agglomérations de Zourtsa et de Moundra³, a été cédée au Monastère de Brontochion de Mistra⁴ par une chrysobulle d'Andronic II Paléologue, tout de suite après ses victoires sur les Francs en 1321. Il s'agit même d'une des chrysobulles que l'higoumène Pakhôme avait ordonné de reproduire sur les murs de la chapelle d'Afentiko⁵ au Sud-Ouest, dans le but de consolider ses privilèges. Le monument n'est pas absolument inconnu aux savants. La photographie 94 de sa façade orientale figure depuis longtemps dans la collection Laurent de l'École des Hautes Études à Paris. C'est justement sur celle-ci qu'ont été fondées certaines remarques partielles de G. Millet⁶, qui sont restées uniques dans la bibliographie pour un demi siècle. Ce n'est que récemment qu'A. Megaw⁷ a publié avec la photographie de l'abside du sanctuaire des informations concernant la décoration en forme

II

de damier, caractéristique de la chronologie ancienne de l'église. L'étude qui suit, se fonde sur une visite⁸ du monument effectuée en 1967.

L'église, aujourd'hui pauvre et abandonnée, se trouve dans un état médiocre (fig. 1). Ce n'est que la moitié peut-être de l'édifice initial qui est conservée. Il s'agissait initialement d'une basilique à trois nefs, se limitant aujourd'hui à deux nefs avec un narthex. Extérieurement, les dimensions maximales sont 11,60 × 15,30 mètres, mais dans la forme initiale, la longueur était inférieure à la largeur, tout juste de 10,65 mètres. Trois absides circulaires à l'extérieur, se forment dans la partie orientale de l'église.

Les trois nefs (d'une largeur de 2,45 mètres pour les nefs des extrémités et de 4,22 mètres pour celle du milieu) sont séparées par des arcades que composent, outre les pilastres aux parois Est et Ouest, deux piliers de coupe carrée et un élément allongé d'une longueur de 1,32

1. Et non de la province de Triphylie comme le pensait G. MILLET. Voir *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 281.

2. Voir A. BON, *La Morée Franque*, Texte, Paris, 1969, p. 389.

3. Moundra coïncide avec la Fascomilia actuelle, village qui n'est pas très distant de Zourtsa.

4. Voir D.A. ZAKYTHINOS, *Le despotat grec de Morée*, I, Paris, 1932. G. MILLET, *op. cit.* A. BON, *op. cit.* Ζησιού, Σύμμικτα, Athènes, 1892, p. 60-63.

5. Voir G. MILLET, *Inscriptions byzantines de Mistra*, B.C.H. 1899, p. 97-156 et surtout p. 115-118, pl. XIX, XX. Voir aussi Μαν. Χατζηδάκης, Μυστράς, Athènes, 1956, p. 56-57.

6. Voir G. MILLET, *L'École*, p. 181, 206, 273 note 3, et 281.

7. Voir A.H.S. MEGAW, *Byzantine Reticulate Revetments*, Χαριστήριον Α.Κ. 'Ορλάνδου, t. III, Athènes, 1966, p. 17-18, pl. VI b.

8. Je remercie M. Panayotis Vocotopoulos, épimélète des antiquités byzantines, de l'assistance qu'il a fournie sur place pour le travail de documentation concernant le monument.

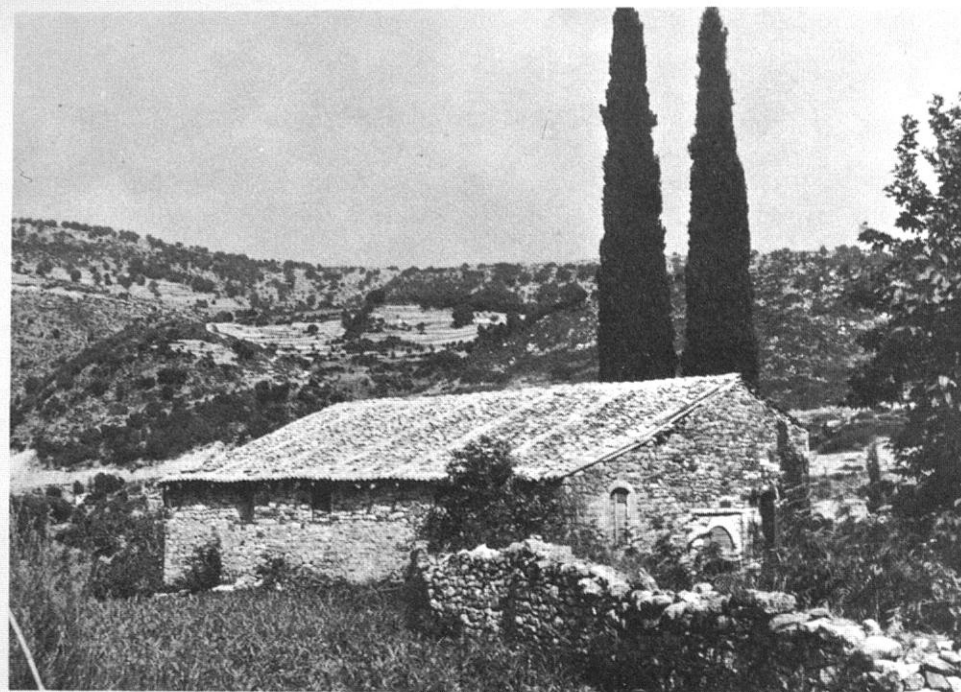


FIG. 1. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. Ensemble, vue du Nord-Est.

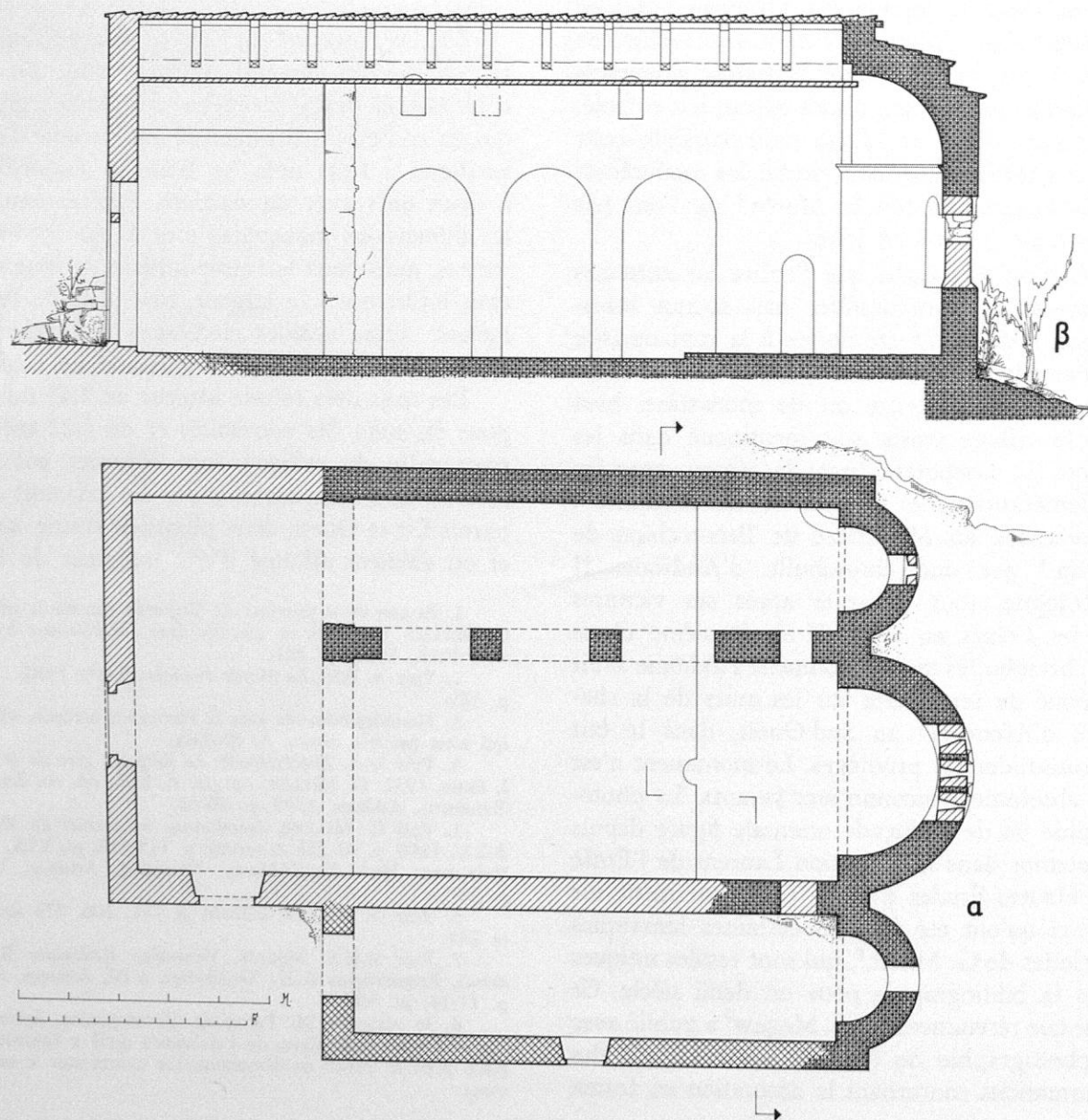


FIG. 2. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. Plan et coupe longitudinale de l'église. État actuel.

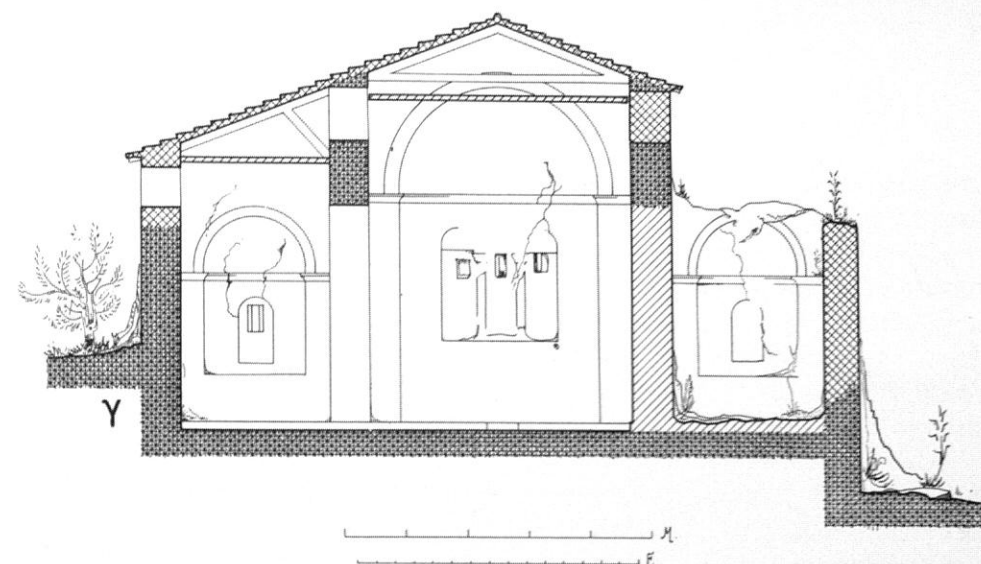


FIG. 3. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. Coupe transversale de l'église. État actuel.

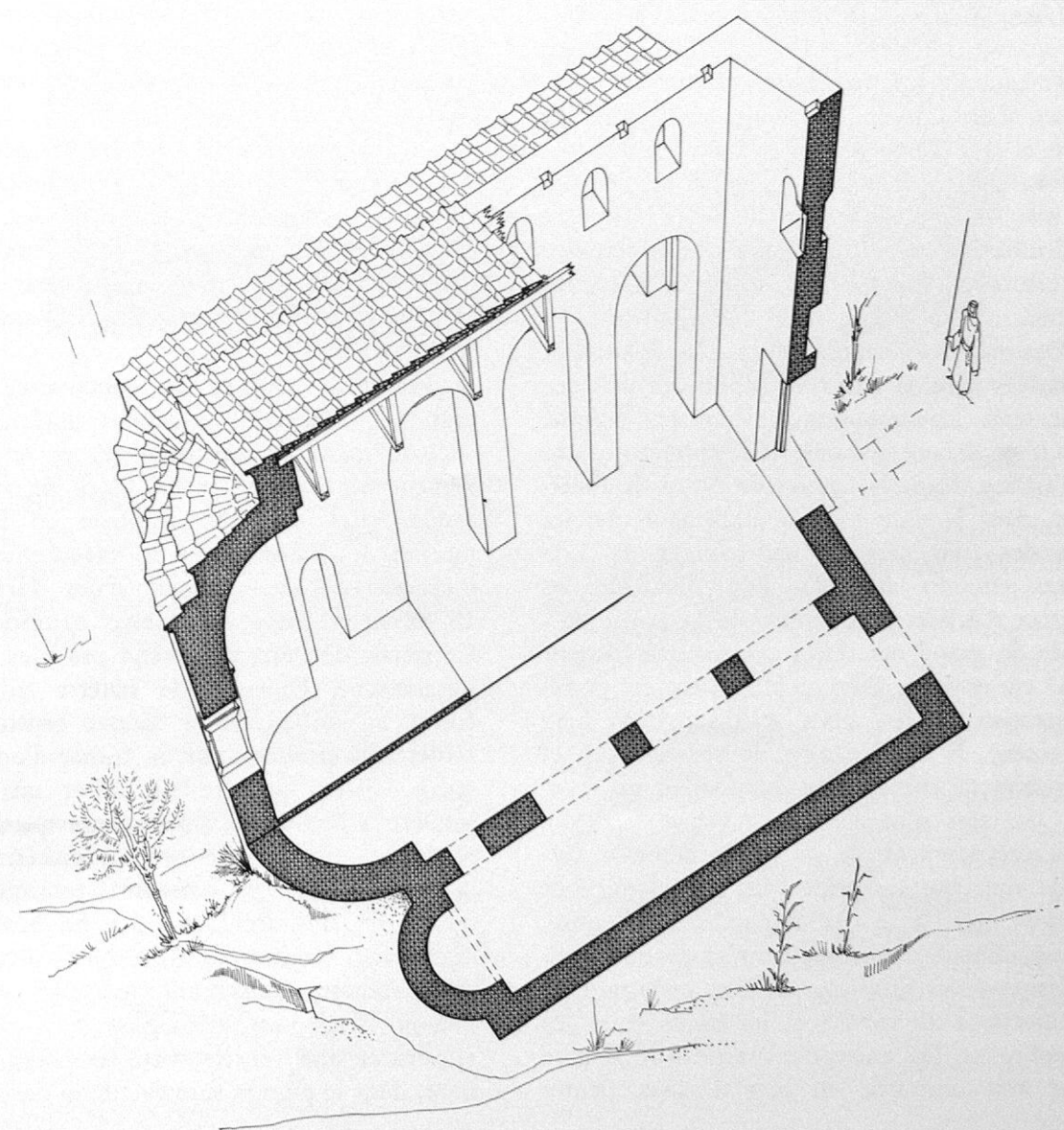


FIG. 4. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. L'église restituée. Coupe perspective.

mètre. Trois arcs sont ainsi formés dans chaque arcade d'une largeur presque égale, ainsi qu'une ouverture plus petite ayant la forme d'une porte qui unit la prothèse et le diaconicon à la partie centrale du sanctuaire. A la suite d'un effondrement partiel, l'arcade Sud a été remplacée par une paroi ultérieure continue. Toute la nef Sud n'a pas de toit aujourd'hui et est inaccessible à partir de l'église proprement dite.

La partie occidentale de l'édifice forme une sorte de narthex, d'une largeur approximativement égale à celle des deux nefs. La démolition de l'ancien mur de la façade du monument a unifié l'espace intérieur, de manière à ce qu'aujourd'hui le narthex ne soit pas différencié de l'église proprement dite. Le plafond moderne en bois, qui s'étend sans discontinuité de l'ancienne à la nouvelle partie, contribue également à cette unification (fig. 2 et 3).

L'emplacement de l'ancien mur occidental est prouvé par des restes, tant à l'extrémité de l'arcade qu'au mur Nord. Extérieurement, la formation d'un angle se distingue à la même place, et ceci indique que le narthex était inexistant au cours de la phase initiale de l'église. La maçonnerie, ainsi que tous les éléments particuliers de cette partie subséquente, montre que celui-ci a été réalisé à une époque bien plus récente.

Des modifications ultérieures sont également constatées dans la structure supérieure du bâtiment, mais, leur importance n'étant pas grande, elles n'empêchent pas une représentation exacte de l'édifice. Dans la colonnade Nord de l'intérieur, dans le mur continu, plus haut que les clefs des trois arcs (à une hauteur de 3,65 mètres environ du sol), l'on distingue les fenêtres d'éclairage, cintrées, de la partie surélevée du grand nef. Elles avaient une hauteur de 87 cm environ. Bien qu'elles aient été postérieurement murées, elles se distinguent bien clairement. Il devait s'agir de six fenêtres, et leurs axes ne coïncidaient assurément pas avec ceux des arcs sous-jacents.

L'aménagement de la partie centrale surélevée ainsi que les pentes des toits, nous sont indiqués par la partie orientale de l'église, extérieurement, et surtout dans sa partie Nord, au-dessus de la prothèse, où l'on remarque les modifications ultérieures et les joints entre les nouvelles et les anciennes parties. Il semble qu'un toit uniforme en bois à deux pentes

couvrant l'église entière ait été plus tard ajouté. Le toit qui existe actuellement au-dessus des deux nefs constitue une partie de ce toit, chose que l'on constate par la coïncidence de sa ligne faîtière avec l'axe de la nef centrale. C'est ainsi que ressortent les trois phases de l'église, qui sont indiquées dans les plans de l'édifice actuel (fig. 2 et 3), notamment : première phase : basilique à trois nefs avec un toit en bois et surélévation de la grande nef, sans narthex (fig. 4). Deuxième phase : additions de murs en hauteur, surtout dans les parties Nord et Sud, et construction d'un toit uniforme à deux pentes. Peut-être renouvellement de certaines parties de l'abside Sud et de l'arcade Sud. Troisième phase : limitation de l'église, qui n'a plus que deux nefs. Démolition du mur occidental. Addition de la partie occidentale. Reconstruction d'une grande partie de l'arcade Sud en forme de paroi continue. Abandon de la nef Sud, qui reste sans toit. Selon une inscription de la façade, cette dernière phase a été réalisée en 1887 (fig. 5).

La reconstitution de la couverture initiale des trois nefs ne pose aucun problème. Les voûtes dans le sens de la longueur sont exclues, car les distances nécessaires pour leur fabrication n'existent nulle part. L'épaisseur relativement limitée des murs concorde également avec le toit en bois.

Les trois absides du sanctuaire ont de grandes proportions (diamètre intérieur 3,24 et 1,64 mètres respectivement) et un aménagement régulier. A la naissance du quart de cercle, elles ont une corniche en biais en mortier de chaux (?) et un enfoncement périmétrique de l'arc frontal d'une largeur de 18-20 cm et d'une profondeur correspondante. Ce retrait de l'arc, ne s'étend pas plus bas que la corniche. Une grande fenêtre trilobée se forme au milieu de la conque centrale. Des fentes très étroites ayant la forme d'une meurtrière laissent aujourd'hui passer un peu de lumière à l'intérieur, étant donné que les trois lobes de cette fenêtre ont été murés avec de la maçonnerie grossièrement fabriquée. Les ouvertures des absides de la prothèse et du diaconikon n'ont qu'un lobe. Nous n'avons pas d'information concernant le mur occidental démoli. Nous pouvons supposer qu'il avait trois entrées et une fenêtre, peut-être bilobée, plus haut, dans le pignon surélevé de la nef centrale.

Le dallage du sol de l'église a été renouvelé à une époque très récente. Sa petite surélévation et l'iconostase en bois mal fait déterminent l'espace du sanctuaire. L'on ne distingue nulle

rappelle la maçonnerie sèche. Plus particulièrement la façade de 1887, l'agencement de l'entrée avec l'encadrement, l'arc de pierres calcaires taillées, ainsi que les baies dont les arcs sont



FIG. 5. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. La façade Ouest.

part des fresques, mais il n'est pas exclu qu'elles soient dissimulées par les enduits blancs, mal préservés, qui couvrent les murs. A l'exception d'une plaque détachée présentant un sujet gravé curvilinéaire, aucun élément sculpté n'a été préservé dans l'église.

III

La maçonnerie de l'édifice initial extérieurement, est faite de moellons ou de pierres très peu taillées et de mortier abondant qui ne laisse pas voir clairement les joints. Des briques se mêlent souvent aux pierres, toujours horizontalement. Par contre, la maçonnerie des parties postérieures n'a pas de briques, ses pierres sont plus petites et les joints se distinguent clairement de manière à ce qu'en certains points elle

abaissés, rappellent des solutions similaires d'architecture populaire au Péloponnèse central⁹.

La maçonnerie de l'église initiale, bien que fabriquée essentiellement de moellons, n'est pas sans application. Elle s'étend à toutes les parties anciennes à l'exception de l'abside du sanctuaire, qui a été aménagée avec un soin tout particulier. Le fait que l'abside soit mal préservée altère l'impression générale, mais n'empêche pas de rétablir l'image (fig. 6).

Dans l'abside domine la grande fenêtre trilobée. Celle-ci a des lobes de même hauteur, sans arc environnant au-dessus. Ses colonnettes, qui l'amointrissent considérablement vers le haut et sont vaguement travaillées dans les bases, ont des chapiteaux sans décoration. Leurs arcs sont en briques et sont entourés d'un cordon

⁹ Voir 'Εθν. Μετσ. Πολυτεχνείου, Τό 'Ελληνικό λαϊκό Σπίτι, Athènes, 1960, p. 159-193, passim.

de dents de scie qui se déroule à droite et à gauche presque à la hauteur de leur naissance. Au-dessous de ce niveau, la maçonnerie est ordinaire. Au-dessus de cette zone, la surface de l'abside se divise en neuf bandes horizontales successives, de hauteur inégale, d'une hauteur totale de 2,25 mètres. La plus haute de ces bandes est une corniche de dents; elle constituait assurément le couronnement de la niche et a été presque entièrement¹⁰ détruite. Un peu plus bas, quatre de ces bandes sont décorées de petites plaques rhomboïdes en terre cuite, en forme de damier et deux autres sont formées à l'aide de pierres de tuf taillées d'une hauteur de 18 cm environ, placées dans une rangée continue avec des joints invisibles. Les deux zones restantes, comprennent des cordons de dents (fig. 7).

Ainsi, la niche du sanctuaire donne l'impression d'être sophistiquée, ce qui contraste avec l'aspect sobre de l'église. L'ordonnance de son toit en deux gradins, est caractéristique. Les tuiles qui le recouvrent aujourd'hui (comme tout le monument) sont plus récentes.

Les deux absidioles latérales, de la prothèse et du diaconicon, ne présentent qu'un intérêt

médiocre. Leurs fenêtres à un lobe, aujourd'hui déformées et murées, ont des arcs construits à l'aide de pierres de tuf semi-taillées. Bien qu'il n'existe aucune trace, on pourrait supposer ici également une corniche de dents comme couronnement.

IV

L'église de la Dormition de Zourtsa vient s'ajouter comme un nouvel exemple d'un type particulièrement intéressant. En effet, les problèmes posés par la basilique des temps byzantins moyens sont bien loin d'être résolus. Il se peut que ceci soit dû au fait que, par rapport aux églises à coupole de la même époque, ce type ne présente que très peu d'exemples¹¹. Malgré les nouvelles publications, le nombre des basiliques à toit en charpente demeure très restreint; de nouvelles recherches ont montré que certains des monuments connus ne sont que des reconstructions d'édifices paléochrétiens similaires (cathédrale de Veroia¹², cathédrale de Serres¹³) ou des modifications d'églises voûtées (Dormition de Kalambaka¹⁴, Protaton de Karyès¹⁵). D'autres encore ont été radicalement transformés (Métropole de Mistra¹⁶, église de Blachernes¹⁷ en Elide). Bien qu'il soit peut-être dangereux de fonder des observations minutieuses sur de tels monuments¹⁸, ceux-ci attestent que l'idée générale de la basilique n'était nullement étrangère en Grèce pendant la période byzantine moyenne. Récemment, un nombre considérable d'autres églises a été découvert, comprenant des transformations de basiliques paléochrétiennes¹⁹, alors qu'il est naturel de supposer que d'autres églises ont été préservées en bon état²⁰ jusqu'à cette époque. Ainsi, dans la région grecque les modèles à imiter ou à répéter ne manquaient pas.

Il est connu que dans le domaine des basiliques, les anciens points de vue de G. Millet²¹ sont actuellement dépassés, et ceci, car ils sont fondés sur un nombre d'exemples beaucoup plus limité que celui qui est actuellement connu, tant en ce qui concerne les églises byzantines que les édifices paléochrétiens. Les études partielles étaient absolument insuffisantes. La position fondamentale de Millet était que la basilique orientale voûtée a dominé partout en Grèce,



FIG. 6. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. Le côté Est.

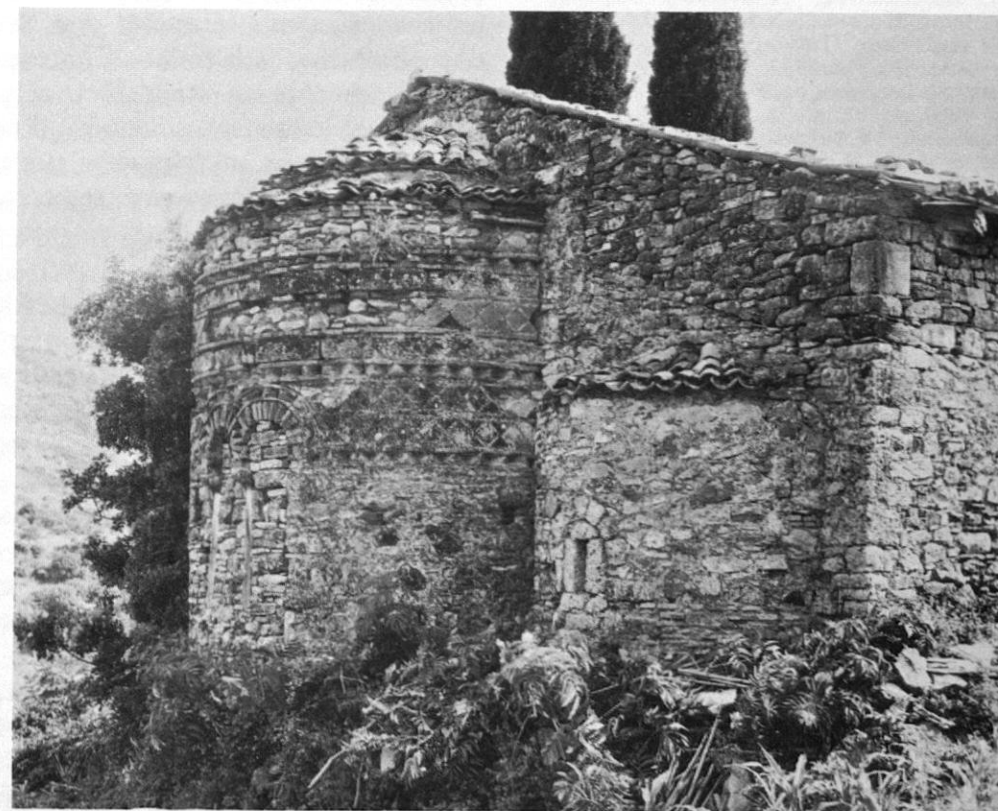


FIG. 7. — Zourtsa. Dormition de la Vierge. Vue des absides.

10. Elle ne se distingue qu'à son extrémité. MILLET affirme qu'il n'y avait pas de corniche (*op. cit.*, p. 273, note 3), car elle n'apparaît pas dans la photographie Laurent.

11. Voir A. GRABAR, *Byzantium*, London, 1963, p. 102-103.

12. Voir Φ. Δροσογιάννη, *Χρονικά* Α.Δ. 18 (1963), p. 249-250, pl. 279-280, et X. Μακαρόνας, *Μακεδονικά Β'*, Θεσσαλονίκη, 1953, p. 626.

13. Voir A.K. 'Ορλάνδος, 'Η Μητρόπολις τῶν Σερρών, ΑΒΜΕ, τ. Ε', 1939-40, p. 153-166.

14. Voir Γ. Σωτηρίου, 'Η Βυζαντινή βασιλική τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκᾳ, Ε.Ε.Β.Σ., τ. Στ', 1929, p. 291-315 et surtout p. 296.

15. Voir les renseignements de A. Χυγγοπούλου, après les travaux de restauration du monument dans Α.Ε., 1956, p. 192 et note 2.

16. Voir Μαν. Χατζηδάκης, Μυστράς, Αθήνες, 1956, p. 37.

17. Voir A.K. 'Ορλάνδος, 'Η Βλαχέρνα τῆς 'Ηλείας, Α.Ε., 1923, p. 5 et suiv.

18. Des réserves ont été aussi autrefois formulées. Voir N. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, dans Δ.Χ.Α.Ε., τ. IV, p. 191.

19. Dormition de la Vierge de Paravola (Π. Λαζαρίδης, Α.Δ., 1960, *Χρονικά*, p. 197). Dormition de la Vierge de Zapanti (Α.Β.Μ.Ε., τ. Θ', p. 43-53). Saint George de Messolonghi (Π. Βοκοτόπουλος, Α.Δ., 1967, *Χρονικά*, p. 325-327). Taxiarches de Calyvia Couvaras (Α.Κ. 'Ορλάνδος, Ε.Ε.Β.Σ., τ. Θ', 1932, p. 440-445). Saint George de Couvaras (Χ. Μπούρας, Α. Καλογεροπούλου, Ρ. 'Ανδρεάδη, 'Εκκλησιολογία τῆς Ἀττικῆς, Αθήνες, 1969, p. 159, pl. XX, 163-174). Sainte Paraskevi de Liopesi (*op. cit.*, p. 235, pl. XXIV), etc.

20. Comme par exemple la basilique de Tigani de Magne, qui était en service pendant l'époque moyenne. Voir Ν. Δραυνδάκης, 'Ανασκαφή εἰς Τηγάνι Μάνης, Π.Α.Ε., 1964, p. 121-135, pl. 119-132.

21. G. MILLET, *L'École*, p. 18 et suiv.

et que le toit en bois était une idée de Constantinople, adoptée dans la région Nord de l'état, et utilisée à nouveau en Grèce sous l'influence occidentale²² après 1204.

Le nouvel exemple de Zourtsa fournit des éléments tout à fait opposés à ceux-ci. Les objections avaient pourtant commencé bien avant, en 1930, lorsque Sotiriou présentait²³ de nouveaux exemples de la Macédoine et de la Grèce centrale et développait la thèse que les deux catégories, hellénistique à toit en bois et orientale à voûtes en berceau, coexistaient pendant la période byzantine moyenne. M. Orlandos²⁴ a plus tard élucidé la question et distingué entre les deux catégories une troisième, dans laquelle, en dépit de l'existence de voûtes dans la couverture, la tradition hellénistique est maintenue, tant dans la conception de l'espace intérieur que dans les éléments de construction et de formes (basiliques de type mixte).

De la liste des onze basiliques à toit en charpente que cite M. Orlandos²⁵ à la suite

22. *Op. cit.*, p. 21.

23. Γ.Α. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ Βασιλικὰ Μακεδονίας καὶ Παλαιὰς Ἑλλάδος, *Byz. Zeit.*, XXX, 1929-30, p. 568-576, pl. IX-X.

24. A.B.M.E., t. Θ', 1961, p. 33-36.

25. *Op. cit.*, p. 33-34.

26. Voir N. Μουτσόπουλος, 'Η βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Ἀχιλλείου στὴ Μικρὴ Πρέσπα, Δ.Χ.Α.Ε., per. IV, t. IV, p. 163-203. Voir aussi 'Εστ. Πολυτεχν. Σχολῆς, Α.Π.Θ., t. Β', 1965, p. 126-135, t. Δ', 1969, p. 63-192, pl. 1-90.

27. A. RACHENOV, *Les églises de Mesemvria*, Sofia, 1932, p. 2 et suiv.

28. A. Ευγγόπουλος, Τὰ Μνημεῖα τῶν Σεργίων, Αθῆνες, 1957, p. 27 et suiv.

29. Κ.Δ. Καλοκύρης, Ἀνασκαφὴ βασιλικῆς Βυζαντίου, Π.Α.Ε., 1958, p. 250 et suiv. Le monument est daté vers l'an 800. Voir aussi 'Εργον, 1956, p. 123-127, 1958, p. 177-180.

30. Π. Βοκοτόπουλος, Χρονικά, Α.Α. 22 (1967), p. 328-330, pl. 238-239.

31. D. PALLAS, *Reallexikon zur Byz. Kunst. Epiros.*, col. 247-250.

32. Γ. Σωτηρίου, Ἀνασκαφαὶ ἐν τῇ Παλαιᾷ Σπάρτῃ, Π.Α.Ε., 1939, p. 107-118.

33. Γ. Σωτηρίου, *Byz. Zeit.*, XXX, 1929-30, p. 571, fig. 5. Il est possible que le monument soit beaucoup plus récent, construit par Michel Doucas. Voir aussi D. PALLAS, *op. cit.*

34. A.K. 'Ορλάνδος, 'Η Μονὴ Βαρνάβα, Αθῆνες, 1922. Sur le type du monument actuellement détruit, voir A.B.M.E., t. Θ', p. 35, note 1 (probablement existence d'une coupole).

35. Comme l'on pensait autrefois. Voir *Byz. Zeit.*, XXX, p. 570. Pour le point de vue des survivances, voir A. GRABAR, *Byzantinism*, p. 102-103.

36. Βλ. VOJISLAV KORAČ, *Sur les basiliques médiévales de Macédoine et de Serbie*, Actes XII Congr. Int. d'Études Byzantines, Ochride, 1961, t. III, p. 173-186.

37. Γ. Σωτηρίου, *Byz. Zeit.*, XXX, p. 570. N. Μουτσόπουλος, Δ.Χ.Α.Ε., IV, p. 182-183. A. Ευγγόπουλος, *op. cit.*, p. 46-48.

38. A.B.M.E., t. Θ', p. 33-36.

39. N. Μουτσόπουλος, *op. cit.*, p. 182-183.

des réserves précédentes, il ne reste en fait pour énoncer des observations que trois monuments datant d'avant 1204, Saint-Achille de Prespa²⁶, la Métropole de Mésembrie²⁷ et la basilique de Servia²⁸. Il faudrait cependant y ajouter l'Episkopi de Vyzaion de Crète²⁹, l'Episkopi d'Acheloos³⁰ (Mastrou) et la basilique de Glyky³¹. Peut-être même que trois monuments, en grande partie détruits, appartiennent à ce même groupe, notamment Saint-Nikon à Sparte³², Pantanassa de Philippiade³³ et Varnakova³⁴.

Si nous plaçons des exemples anciens et nouveaux dans un ordre chronologique, nous constaterons l'existence d'une continuité depuis une époque bien plus ancienne : l'exemple le plus ancien, qui n'a pas été encore entièrement publié, est la basilique d'Acheloos ; suivent celle de Vyzaion, qui date de l'an 800 environ, de Glyky, remontant peut-être à 900, et Saint-Nikon de la fin du x^e siècle. Il serait donc peut-être plus approprié de parler de survivances et non de renaissance de ce type ancien³⁵. Il est également un fait que les basiliques, et notamment les plus anciennes, s'étendent en Grèce proprement dite, hors de la région de l'état bulgare³⁶ d'autrefois. L'édifice en question (qui comme on le verra appartient au x^e siècle) présente plusieurs éléments qui témoignent d'un attachement à la tradition. Une fois intégré dans la série de ses semblables, et en combinaison avec les nouvelles données, il nous mène à des observations qui, bien qu'elles n'entraînent pas de conclusions impressionnantes, contribuent à la solution des problèmes relatifs aux basiliques.

Il faudrait peut-être abandonner la distinction faite depuis longtemps³⁷, à savoir que l'utilisation de colonnes répond à la tradition hellénistique, alors que celle des piliers correspond à la tradition orientale. Il est bien connu que rarement (du moins en Grèce) de nouvelles colonnes étaient taillées pour les églises et que presque toujours l'on se contentait de poser d'anciennes colonnes réutilisées. Les raisons de ce fait sont évidemment économiques ; les piliers construits coûtent bien moins cher. La distinction est donc sans importance, raison pour laquelle M. Orlandos³⁸ également ne la mentionne guère. L'église de Saint-Achille, dont plusieurs éléments demeurent hellénistiques, a des piliers comme appuis³⁹, fait qui se ren-

contre également dans d'autres exemples. Il est d'ailleurs connu que pendant la période paléochrétienne il existait en Grèce des basiliques ayant des piliers et non des colonnes⁴⁰ pour des raisons d'économie.

Par contre, la forme oblongue des piliers donnant l'impression d'un mur continu avec des ouvertures cintrées revêt une importance capitale pour l'ordonnance de l'espace intérieur. C'est le cas de l'église de Servia⁴¹, mais surtout des basiliques du type oriental archaïque⁴², bien que ceci ne soit pas généralisable⁴³. Le cas de Zourtsa, que nous examinons, caractérisé par des piliers petits par rapport aux distances entre leurs axes, et par les proportions hautes et grandes des entrecolonnements cintrés, conserve assurément la tradition ancienne dans ce domaine également.

L'existence ou l'absence de tribunes comme élément de la tradition hellénistique est aussi matière à discussion. Il est évident que cette partie supérieure ne pouvait exister que dans les cas où les dimensions du bâtiment le permettaient ; elle était donc exclue dans les petites églises. Nous la rencontrons dans l'église de Saint-Achille et dans la basilique de Serres, mais non dans la basilique de Vyzaion⁴⁴, ni d'ailleurs dans l'église de Zourtsa, dont les dimensions sont limitées. Il est, d'autre part, possible de citer des basiliques paléochrétiennes en Grèce sans étage supérieur⁴⁵, comme par contre des églises à voûtes avec tribunes⁴⁶.

Notre nouvel exemple montre en outre que l'ancienne opinion prédominante selon laquelle les cathédrales conservaient le type de la basilique⁴⁷ peut être contrecarrée. Bien que trois monuments encore de la liste précédente soient considérés comme des églises épiscopales, fait qui vient à l'appui de cette opinion, l'église de la Dormition de Zourtsa avait une importance bien moindre et devrait constituer une exception à la règle. G. Millet cite le cas d'une basilique dans un couvent au Mont Athos⁴⁸, sans précisions. Un autre point de vue, selon lequel pour les cathédrales (c'est-à-dire pour les bâtiments qui ont nécessairement de grandes dimensions) l'on préférerait les basiliques à toit en bois pour des raisons de construction, n'est pas conforme aux nouvelles données de la Dormition de Zourtsa, qui a des dimensions limitées, plus petites que de nombreuses églises de type de croix inscrite de la même époque.

Les trois exemples d'églises à toit en bois trouvés récemment avec celui de Zourtsa, comme nous l'avons déjà observé, prouvent que ce type a subsisté depuis l'antiquité. La thèse d'une renaissance du type basilical pour des raisons de prestige politique qui a été énoncée à plusieurs reprises avec emphase⁴⁹ dans des cas de bâtiments dans la région du Nord, n'a aucune valeur ici pour des monuments modestes de rayonnement limité du premier millénaire. Toutefois, la thèse ancienne attestant l'absence complète de basiliques de l'époque byzantine moyenne dans la Capitale⁵⁰ devra peut-être être révisée à la lumière des nouvelles publications⁵¹ de monuments dans ce lieu.

Tout ce que nous venons de dire fait également ressortir le rôle important qu'a joué la Grèce proprement dite dans le maintien du type de basilique. L'église de Zourtsa (avec Saint-Nikon peut-être) se situe au Péloponnèse, qui représente l'élément grec par excellence, et, contrairement à la Métropole de Mistra⁵², à Blachernes⁵³ et Méztaina⁵⁴, remonte à une date antérieure à l'an 1000. Ainsi, au Péloponnèse, les deux types de basiliques à trois nefs, à toit en bois et à voûtes en berceau⁵⁵, coexistent et évoluent parallèlement depuis bien longtemps.

40. Voir A.K. 'Ορλάνδος, 'Η Ευλόστεγος βασιλική, Αθῆνες, 1952, p. 340 (basiliques de Corinthe et d'Eleuthères), A.B.M.E., t. Θ', p. 45 (basilique de Zapanti).

41. A. Ευγγόπουλος, Τὰ Μνημεῖα τῶν Σεργίων, p. 46.

42. A. Ευγγόπουλος, A.E., 1956, p. 183, fig. 2 (basilique de Scopelos) et p. 192.

43. Saint Jean à Apeiranthos de Naxos, par exemple, une basilique typiquement orientale, a des piliers de coupe carrée. Voir N. Δρανδάκης, A.Δ., 20 (1956), p. 541-42.

44. Κ.Δ. Καλοκύρης, Π.Α.Ε., 1958, p. 250.

45. Γ. Σωτηρίου, A.E., 1929, p. 216, basilique de Scoutéla, etc.

46. Saint Stéfanos de Kastoria. Voir A.B.M.E., t. Δ', p. 108-109, fig. 74-76.

47. Ch. DELVOYE, *L'Architecture byzantine au XI^e siècle*, Suppl. Papers 13th Int. Congress of Byz. Studies, Oxford, 1966, p. 57, et N. Μουτσόπουλος en Δ.Χ.Α.Ε., IV, p. 174.

48. G. MILLET, *L'École*, p. 15, 16.

49. Βλ. VOJISLAV KORAČ, *op. cit.* passim, Dj. STRIČENIČ, *La rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans au IX^e-XI^e siècles*, Rapports XII Congr. Inter. Ét. Byz., Belgrade-Ochride, 1961, p. 195-201. Surtout p. 208.

50. Voir Dj. STRIČENIČ, *op. cit.*, p. 165.

51. Βλ. 'Αριστ. Πασαδαῖος, Ἐπὶ δύο βυζαντινῶν μνημείων τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀγνώστου ὀνομασίας, Αθῆνες, 1965, p. 92, 95 note 3.

52. Μαν. Χατζηδάκης, Μυστράς, Αθῆνες, 1956, p. 37.

53. G. MILLET, *L'École*, p. 20, 31, 34, 35, 36, 41.

54. A.K. 'Ορλάνδος, A.E., 1923, p. 1 et suiv.

55. A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Α', p. 101 (99-103).

56. A.K. 'Ορλάνδος, Ἀνατολίτις Βασιλικαὶ τῆς Λακωνίας, E.E.B.E., t. Δ', p. 342-351 et A.B.M.E., t. Θ', 1961, p. 35.

La corrélation des édifices à trois nefs à toit en charpente avec les idées apportées par les Croisés⁵⁶ ne revêt, pour la Morée du moins, qu'une importance secondaire. Elle se distingue peut-être un peu plus clairement en Attique avec trois monuments⁵⁷ notables, qui tout en maintenant le type avaient également des éléments morphologiques gothiques. Il ne nous reste ainsi que l'observation de A. Bon⁵⁸ sur les relations analogiques des plans des églises, qui demeure intéressante. Nous nous devons cependant de remarquer à nouveau que l'église de Zourtsa, avec sa forme presque carrée, s'éloigne grandement des plans ultérieurs allongés exécutés sous l'influence des Francs.

La partie qui révèle une certaine évolution et peut-être même un éloignement des modèles paléochrétiens est le sanctuaire : les supports extrêmes vers la partie orientale se différencient de manière à faire ressortir distinctement l'espace de la prothèse et du diakonikon, avec ses absides particulières. Si nous effectuons une comparaison avec les exemples précédents d'églises à toit en bois, nous constaterons l'anté-

riorité de la différenciation. Dans deux des basiliques, celles de Byzarion⁵⁹ et de Glyky⁶⁰, la même solution a été appliquée, mais dans l'église encore plus ancienne d'Acheloos, la méthode paléochrétienne a été appliquée. Plus tard, la forme du pilier allongé que l'on voit à Zourtsa se répète⁶¹. La solution la plus complexe des parabémata voûtés qui témoigne d'un éloignement plus grand de la basilique hellénistique, se rencontre également assez tôt à Saint-Achille de Prespa et à Saint-Nikon.

V

L'examen morphologique qui suit introduira de nouveaux arguments à l'appui du point de vue selon lequel le monument publié a un caractère conservateur dans son ensemble, et non seulement en ce qui concerne la partie typologique. L'usure avancée de la basilique de Zourtsa limite l'étendue des observations dans le domaine des constructions et des formes. La grande abside du sanctuaire présente un intérêt accru. Sa forme semi-circulaire à l'extérieur dénote immédiatement son caractère archaïque. Dans l'École grecque la forme est peu répandue⁶² et caractérise en général des monuments de la haute époque⁶³. Ceci ne signifie pas que l'abside à trois côtés extérieurement était alors inconnue. Nous la rencontrons déjà dans des basiliques paléochrétiennes (couvent de Stoudion⁶⁴, Tigani de Magne⁶⁵, ainsi que dans des basiliques byzantines plus anciennes (Glyky⁶⁶, Saint-Nikon⁶⁷). Si toutefois nous procédons à une comparaison avec d'autres types d'églises, nous constaterons que pendant la période byzantine moyenne l'abside extérieurement circulaire est bien plus répandue dans les basiliques que dans tout autre type d'église (Episcopi de Vyzarion et d'Acheloos, Saint-Achille, Servia, Serres, Mentzaina, Paleogardiki, Veroia, Kalambaka, Saint-Euthymios de Thessalonique). Tout ceci témoigne du conservatisme conscient de ce type.

Nous pourrions constater le même fait pour Zourtsa à propos de la forme du toit de l'abside. Nous notons une ordonnance en deux gradins qui n'est pas commune dans la période byzantine. La plupart des exemples cités appartiennent à la haute époque⁶⁸ ; ils témoignent d'une

relation indirecte avec la tradition paléochrétienne⁶⁹. Il en existe d'autres qui à une époque tardive attestent d'une imitation de modèles du milieu environnant direct, tels que Saint-Euthymios et Saint-Panteleïmon de Thessalonique⁷⁰. Il en existe finalement d'autres, tels que Saint-Achille de Prespa, dans lesquels l'ordonnance en gradins présente des avantages de construction, en raison de la grandeur de l'abside.

Dans l'église de la Dormition de Zourtsa, l'archaïsme et aussi l'ancienneté se distinguent également dans une autre particularité de l'abside, notamment dans l'enfoncement périmétrique de l'arc frontal du quart de cercle, à l'intérieur. Cette particularité est constatée dans très peu de monuments, tels que la basilique d'Acheloos⁷¹, la Métropole de Mésembrie⁷², Saint-Démètre Katsouris d'Arta⁷³, Panaxiotissa de Gavrolimni⁷⁴ et Sainte-Paraskevi de Gheroskipou⁷⁵ à Paphos. Ce sont des monuments datant du x^e siècle, et même plus anciens. Cette particularité est peut-être due à des raisons de construction et pourrait être interprétée comme un effort pour faciliter le soutien du cintre en bois de l'arc frontal⁷⁶. Dans un autre monument de la haute époque, Saint-Stéphanos de Kastoria⁷⁷, toute la partie du quart de sphère au-dessus de la corniche est en retrait pour que son cintre en bois ne nécessite pas des soutiens supplémentaires, pendant la construction.

Les absidioles latérales du sanctuaire de l'église en question, présentent également des similitudes avec des monuments de la haute époque. Dans les proportions générales, les dimensions des ouvertures et le rapport avec la hauteur totale des nefs latérales, elles rappellent Skripou⁷⁸ et l'Episkopi de Niklion⁷⁹.

La grande différenciation entre une petite partie de la surface de la paroi (à Zourtsa uniquement de l'abside du milieu) et la construction générale en moellons est également observée dans des monuments de la haute époque, tels que Saint-Achille⁸⁰ (petits dômes des parabémata) et la Panaxiotissa de Gavrolimni⁸¹ (coupole et abside du sanctuaire). Il s'agit sans doute d'un stade d'évolution précédant l'utilisation généralisée des briques dans la maçonnerie, ainsi que le système de parement cloisonné imparfait, qui apparaîtra autour de l'an 1000⁸². L'abside est ornée de frises à abaques, de cordons de dents et de ceintures en

Pierre, c'est-à-dire d'éléments horizontaux selon la tradition ancienne⁸³. Megaw⁸⁴ a longuement prouvé dans son article l'ancienneté du thème des petites plaques rhomboïdes en terre cuite qui forment des frises. Deux autres exemples⁸⁵ peuvent être ajoutés aux siens, dont l'un appartient assurément au groupe des monuments du x^e siècle⁸⁶. Particulièrement à Zourtsa les plaquettes conservent la couleur naturelle de la terre cuite, sans émail, et sont aménagées en bandes étroites comportant une seule plaquette dans le sens de la hauteur, séparées par des rangées horizontales de briques (fig. 8). Il s'agit là d'une caractéristique liée à des exemples encore plus anciens, tels que la Koumbelidiki de Kastoria.

Les deux bandes continues de pierres taillées,

(N. Δρανδάκης, A.Δ. 21, 1966, pl. 424 B). Episkopi de Kissamos, Crète (K.E. Λαοσηθιωτάκης, Κρητ. Χρον., t. 21, 1969, fig. 13 α). Saint-Nicolas de Karytaina (N. Μουτσόπουλος, 'Η Αρχιτεκτονική τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ τῶν Μονῶν τῆς Ἀρκαδίας, Athènes, 1956, p. 61, fig. 33, 35, 36).

69. Exemples connus : Saint-Démètre et Sainte-Paraskevi de Thessalonique, Basilique de Meghali Chora, Saint-Théodore de Kerkyra, Saint-Stéphane et Sainte-Marina à Paxoi, etc.

70. Très proche des monuments paléochrétiens de Saint-Démètre et de Saint-Georges respectivement. Voir Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, 'Ο Ἅγιος Δημήτριος, II planches, Athènes, 1952, pl. 3, B, et DIEHL, LE TOURNEAU, SALADIN, *Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, pl. LIV-LVII.

71. II. Βοκοτόπουλος, A.Δ. 22 (1967), pl. 239 a.

72. A. RACHENOV, *Les églises de Mésembria*, Sofia, 1932, p. 2 et suiv. Nouvelle date assignée au monument, au VI^e siècle, voir dans B.C.H. LXXXIV, 1960-1961, p. 254, et R. KRAUTHHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965, p. 191.

73. A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. B', 1936, p. 59, fig. 2, p. 62, fig. 5.

74. A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. A', 1935, p. 123, fig. 2.

75. Γ. Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κύπρου*, A', Athènes, 1935, fig. 11.

76. La construction est réalisée à l'aide de l'enfoncement d'un des deux arcs alternés de plinthes, qui composent le front de l'abside.

77. Voir A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Δ', p. 108, fig. 74.

78. Voir M. Σωτηρίου en A.E., 1931, p. 119-157.

79. Voir photo de la Soc. Arch. Chr. n° 2174, et A.B.M.E., t. A', p. 146, fig. 7.

80. Voir N. Μουτσόπουλος, E.E.Π.Σ.Α.Π.Θ., t. B' (1965-1966), p. 129-135, fig. 5.

81. Voir A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. A' (1935), p. 122.

82. Voir Δ.X.A.E. per. IV, t. IV', p. 240.

83. Skripou.

84. A.H.S. MEGAW, *Byzantine Reticulate Revetments*. Χαριστήριον εἰς A.K. 'Ορλάνδον, t. III, p. 10-22. Mention plus ancienne en B.S.A., 1932-1933, p. 147, n. 6.

85. Église de la Vierge à Loutra de Héraia, en Gortynie (N. Μουτσόπουλος, 'Η Αρχιτεκτονική τῶν Ναῶν καὶ τῶν Μονῶν τῆς Γορτυνίας, Athènes, 1956, p. 35, fig. 17, 18), et Saint-Achille de Prespa (N. Μουτσόπουλος en E.E.Π.Σ.Α.Π.Θ., *op. cit.*).

86. Saint-Achille, vers 983-990.

56. G. MILLET, *L'école*, p. 21.

57. Saint-Jean-Magoutis d'Athènes (E.M.M.E., t. B', 1929, p. 85). Reconstruction comme une basilique à charpente. Saint-Philippe d'Athènes (E.M.M.E., t. B', 1929, p. 63-65, 115). Saint-George de Oropos (A.K. 'Ορλάνδος, *Μεσαιωνικά Μνημεῖα Ὁρωποῦ καὶ Συναμίνου* Δ.X.A.E. per. III, 1927, p. 25-45. Μαν. Χατζηδάκης, *Βυζαντινὲς Τοιχογραφίαι στὸν Ὁρωπό* Δ.X.A.E., t. A', 1959, p. 86, 107. Voir aussi Δ.X.A.E., t. V, 1969, p. 95).

58. A. BON, *La Morée franque*, Paris, 1969, t. A', p. 598-599. IDEM, *Le Peloponnèse Byzantin*, Paris, 1950, p. 148-149.

59. Voir II.A.E., 1958, fig. p. 244. Le vide entre le pilastre de la paroi orientale et la première base de colonne conservée, témoigne ici également de l'existence autrefois d'un pilier oblong.

60. *Reallexikon*, Epiros, col. 247, 248.

61. Métropole de Servia, Paleogardiki (Tricala), Mentzaina, Métropole de Mistra, Saint-Euthymios de Thessalonique, Sainte-Theodora de Arta.

62. Voir A.K. 'Ορλάνδος, *Ἑλληνικά*, t. 15, p. 88, n. 1. G. MILLET, *L'école*, p. 180 et suiv.

63. Voir A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Θ', 1961, p. 13.

64. A.K. 'Ορλάνδος, *Ἡ ἑυλόστεγος βασιλική*, t. A', p. 207, fig. 166, 16.

65. N. Δρανδάκης, *Ἀνασκαφή εἰς τὸ Τηγάνι τῆς Μάνης*, II.A.E., 1964, p. 124, pl. A'.

66. D. PALLAS, *op. cit.*

67. Γ. Σωτηρίου, II.A.E., 1939, p. 108.

68. Episcopi de Acheloos (II. Βοκοτόπουλος, A.Δ., 1966, p. 329, pl. 238 B'). Skripou (M. Σωτηρίου, A.E., 1931, p. 123, fig. 4). Mavriotissa de Castoria (N. Μουτσόπουλος, *Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, Athènes, 1967, p. 13). Episkopi de Eurytanie (A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Θ', p. 5, fig. 2). Saint-Mamas de Naxos (Γ. Δημητροκάλλης, *Τεχν. Χρον.*, 1962, 220, p. 45). Métropole de Serres (A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. E', 1939-1940, p. 155). Saint-Achille de Prespa (N. Μουτσόπουλος, E.E.Π.Σ.Α.Π.Θ., t. B', 1965-1966, p. 141, n. 69-70). Drosiani de Naxos

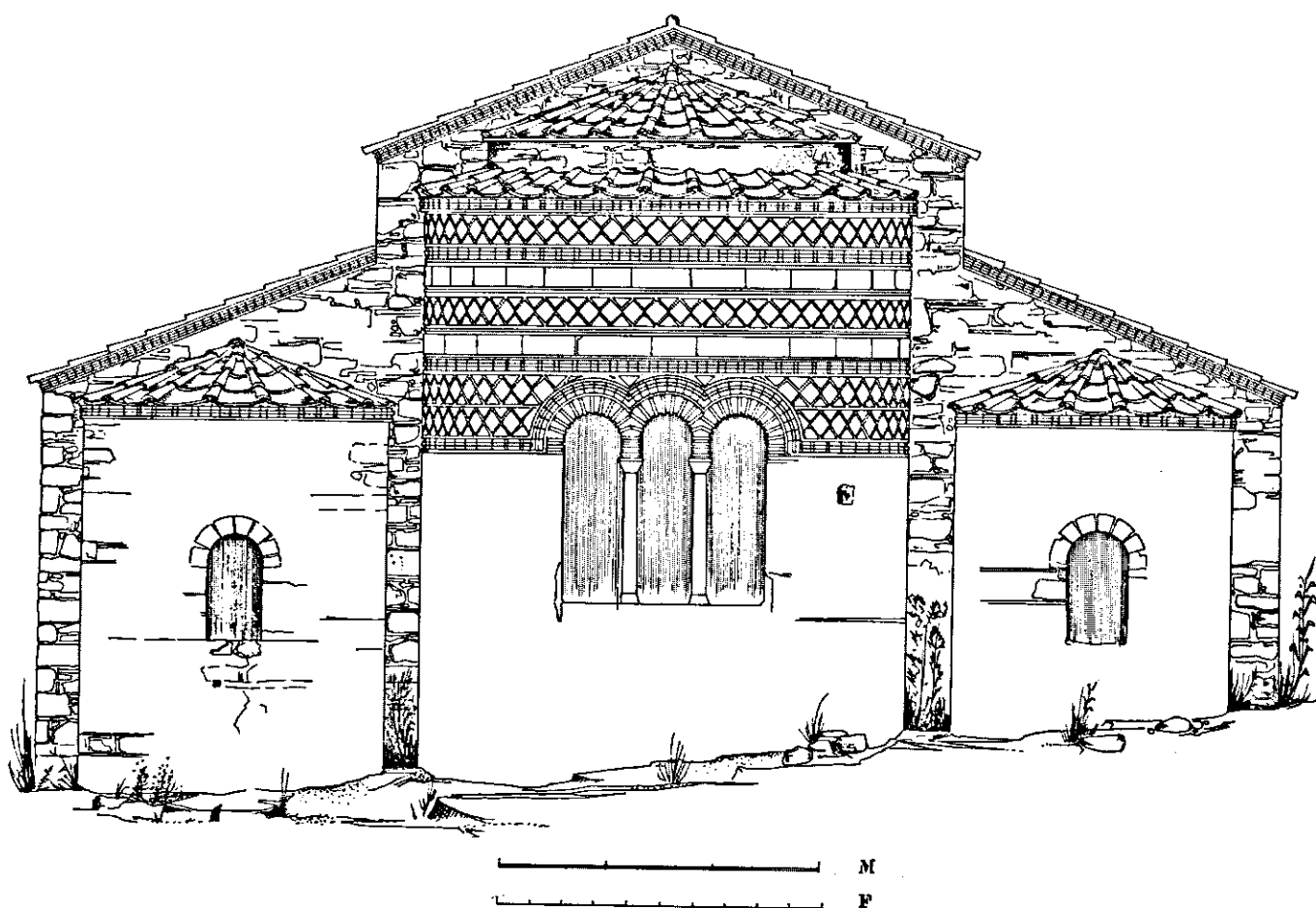


FIG. 8. — Zourtsa. La façade Est. Restitution.

dont les joints verticaux sont invisibles, sont par contre utilisées dans des monuments un peu postérieurs, notamment dans les absides du sanctuaire de la Vierge et du catholikon de Saint-Luc⁸⁷. Alternant avec les bandes rouges des plaquettes et des briques, celles-ci rehaussaient assurément l'intérêt décoratif que présentaient ces surfaces.

Les bandes de dents de scie (au nombre de trois à l'exception de celle qui couronne l'abside)

87. Voir Man. CHATZIDAKIS, en *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin, 1968, *Architektur*, pl. 151 a et b.
88. Voir G. MILLET, *L'école*, p. 264-279, et A.H.S. MEGAW, *The Chronology of some middle Byzantine Churches*, B.S.A., XXXII, 1932, p. 116-117.

89. E.M.M.E., t. 1, 1929, p. 77-79.
90. Man. CHATZIDAKIS, *op. cit.* Voir aussi *Cahiers Archéologiques*, XIX (1969), p. 127-150.

91. X. Μπούρας, *Συμπληρωματικά στοιχεία για ένα κατεστραμμένο ναό της Βοιωτίας*, Δ.Χ.Α.Ε., per. IV, t. IV', p. 227-243 et surtout p. 242.

92. A.H.S. MEGAW, *Byz. Reticulate Revetments*, p. 17 et 18.

conservent un caractère purement décoratif, puisqu'elles s'intercalent entre les autres bandes horizontales. Elles peuvent être ainsi liées à des monuments qui remontent à l'an 1000 environ⁸⁸, les Saints-Apôtres d'Athènes⁸⁹, la Vierge et le catholikon de Saint-Luc⁹⁰ ou Saint-Nicolas d'Aulide⁹¹. Le trait commun entre Zourtsa et ces monuments est que les bandes ne sont jamais aménagées plus bas que le niveau de la naissance des arcs des fenêtres et que la plus basse d'entre elles les entoure.

Le type de la fenêtre est un autre élément d'ancienneté, comme l'a observé M. Megaw⁹² également. Il s'agit de la fenêtre trilobée « arcade type » bien connue, dont chaque ouverture ferme (à la même hauteur) grâce à un arceau séparé vers le haut, sans qu'il existe un arc particulier environnant et un tympan. Il semble que ce type ait été généralement utilisé avant l'an 1000 et qu'au début du

XI^e siècle⁹³, il ait, plus tard, survécu dans des exemples sporadiques⁹⁴. A Zourtsa, comme dans d'autres églises également, il est combiné à d'autres éléments anciens et surtout à l'abside extérieurement circulaire. Il faudrait observer que cette combinaison est en outre favorisée par des raisons de construction : la construction d'un grand arc environnant sur l'abside courbée, au tracé circulaire, est très difficile, alors que les petits arceaux des lobes ne présentent pas de problèmes. Ainsi, dans des monuments ultérieurs (tels que l'église de Mentzaina⁹⁵ et de Kalambaka⁹⁶), ce type de fenêtre survit dans des conques semi-circulaires.

Dans la restitution de la face orientale de Zourtsa (fig. 8) nous admettons l'existence de corniches de dents couronnant les parois, bien que nous n'ayons pas des indications certaines de ce fait. Par contre, les terminaisons en pente vers le haut des murs ne laissent subsister aucun doute quant à l'ordonnance générale et à la position des toits. Il en découle donc des proportions relativement petites et des pentes limitées. L'aspect général contraste avec celui des basiliques également bien conservées de Kastoria, qui présentent une surélévation importante de la nef centrale, surélévation qui pourrait peut-être être rapprochée aux édifices cruciformes de la haute époque (tels que Skripou, etc.). Il est évident que cette différence de niveau est due à la différence de la manière de recouvrement : les voûtes ajoutent, au-dessus des extrados des arcs des fenêtres d'éclairage de la partie centrale, une hauteur, égale au moins à la moitié de la largeur de la grande nef, caractéristique que n'ont pas les bâtiments à toit en bois.

VI

Il est impossible d'assigner une date à la Dormition de Zourtsa avec grande précision, et ceci car il n'existe pas de monuments datés avec exactitude, pouvant servir de point de départ pour des corrélations directes. Il est cependant évident que du point de vue typologique et du point de vue morphologique cette église conserve une foule d'éléments de la haute époque, communs à des monuments du premier millénaire et particulièrement du

X^e siècle. La date donnée en passant par M. Megaw⁹⁷, qui l'a placée au X^e siècle, semble donc exacte. Pour une meilleure approche, l'on pourrait peut-être tenir compte de la première apparition de certaines formes ou éléments décoratifs, qui seront plus tard adoptés par les églises grecques autour de l'an 1000, et qui ont été déjà observés. De ce point de vue, l'église en question apparaît comme étant très éloignée de monuments⁹⁸ du IX^e siècle ou du début même du X^e siècle (comme l'Episkopi d'Eurytanie)⁹⁹, plus évoluée que des monuments du troisième quart du X^e siècle (comme la Transfiguration de Coropi¹⁰⁰ par exemple) et très proche d'autres monuments du dernier quart (comme la Panaxiotissa de Gavrolimni¹⁰¹). Bien que ces comparaisons soient désavantageuses¹⁰², nous n'aurons que de petites marges d'erreur, si nous plaçons l'église de Zourtsa dans les dernières vingt-cinq années avant l'an 1000.

Thessalonique. Charalabos BOURAS.

** Tandis que cet article était sous presse, un nouvel ouvrage très intéressant pour l'étude des basiliques byzantines à charpente, vient de paraître : M.P. Mylonas a publié les résultats de ses recherches sur l'architecture de deux églises de ce genre, du Protaton et du Rabdouchos au Mont Athos. Voir Π. Μυλωνά, *Παρατηρήσεις στον Ναό του Προβάτου, Νέα Έστία*, t. 89, 1971, p. 238-254.

93. Exemples : Episkopi de Skyros, église du monastère Petraki, Panaxiotissa de Gavrolimni, Transfiguration de Koropi, Saint-Achille de Prespa, Episkopi d'Acheloos, Saint-Démètre Katsouris à Arta, Blachernes d'Arta, Saint-George de Domenikon, Dormition de la Vierge de Sürü, Dormition de la Vierge de Calambaka.

94. A.H.S. MEGAW, *The Chronology*, p. 120.
95. A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. A' (1935), p. 99-103, fig. 1.

96. Γ. Σωτηρίου, E.E.B.S., t. Στ' (1929), p. 290, fig. 1.

97. A.H.S. MEGAW, *Byz. Reticulate Revetments*, p. 17 et 18.

98. Comme par exemple à Skripou (A.E., 1931, p. 119-157) et Episkopi de Skyros (Δ.Χ.Α.Ε., per. IV, t. 2, p. 56-57, pl. 27-34).

99. A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Θ', 1961, p. 19. Il paraît que le monument est plus ancien, par ses fresques. Voir Man. CHATZIDAKIS, *op. cit.*, p. 223.

100. Voir A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. Θ', 1961, p. 12, n. 3, p. 13, fig. 15, p. 19.

101. Voir A.K. 'Ορλάνδος, A.B.M.E., t. A', 1935, p. 124 et t. Θ', 1961, p. 19, n. 1.

102. Car nous prenons des monuments qui, d'une part, ne sont pas localement liés, et qui, d'autre part, sont datés approximativement.

FRESQUES DU XI^e SIÈCLE A CORFOU

par P.L. VOCOTOPOULOS¹

A la mémoire de Michel Lascaris.

Nombreuses sont les fresques byzantines, conservées sur le territoire de la Grèce actuelle, qui ont été découvertes, nettoyées et publiées au cours des dernières années. Les trouvailles n'ont été jusqu'à présent minimales que dans les Iles Ioniennes. Les seuls vestiges de peinture monumentale de la période byzantine qui y étaient connus, il y a seulement quelques années, étaient deux figures d'évêques conservées dans une église de Corfou, dont l'une était attribuée jusqu'à présent au XII^e siècle, tandis que l'autre daterait du XIV^e², les figures en buste du Christ Emmanuel, des saints Côme et Damien et de sainte Théodote, décorant jadis l'abside du diaconicon d'une église ruinée du castro de Zante et conservées aujourd'hui au Musée de cette ville, attribuables au XII^e siècle, et les restes fragmentaires du décor de l'église de la Vierge à Apolpéna, dans l'île de Leucade, datant du milieu du XV^e siècle³.

Lors d'un séjour à Corfou, en 1962, nous avons constaté que les peintures d'une chapelle à demi ruinée, connue sous le vocable de Saint-Mercure et située près du village d'Hagios Markos, dataient du XI^e siècle et de l'époque des Paléologues. Parmi ces fresques, pour la plupart très endommagées, celles du XI^e siècle présentent l'intérêt d'être exactement datées par une inscription⁴. Après les travaux nécessaires de consolidation et d'anastylose de l'édifice, le Service Archéologique a procédé à la restauration des fresques⁵. Entre temps, M. Stavros Michalarias, un des restaurateurs qui travaillèrent à Saint-Mercure, découvrait des restes de peintures de haute époque dans trois autres églises⁶, dont les fresques de la chapelle en ruines de Saint-Nicolas, située à Kato Kora-

kiana, qui ont été détachées et transportées au Musée de Corfou. Ces fresques appartiennent à diverses époques : XI^e, XIV^e et XVII^e siècle.

Nous nous proposons d'étudier ici les fresques de Saint-Mercure et de Saint-Nicolas datant du XI^e siècle, ainsi qu'une figure de saint de l'église des Saints-Jason-et-Sosipatros à Corfou, nettoyée il y a une dizaine d'années, qui pourrait être attribuée à la même époque.

I. SAINT-MERCURE

1. Architecture

La chapelle de Saint-Mercure se trouve dans un vallon planté d'oliviers et d'orangers, à 15 minutes de marche au sud du village d'Hagios Markos, lui-même situé à 17 km environ au nord-ouest de la ville de Corfou.

1. Je remercie vivement M. Manolis Chatzidakis pour l'intérêt montré à cette étude en critiques et en conseils, M^{lle} Béatrice Detournay qui a eu l'amabilité de revoir mon manuscrit et M. Pierre Karayannis, à qui sont dus les dessins des figures 5, 12, 13, 18 et 19.

2. V. KALLIPOLITIS, dans 'Αρχ. Δελτίον, 16, 1960, *Chroniques*, p. 209-210. Cf. *infra*, p. 177, note 123.

3. Le texte de cet article était déjà envoyé à l'imprimeur, lorsque parut notre étude 'Η βυζαντινή τέχνη στα 'Επτάνησα (dans *Κερκυραϊκά Χρονικά*, XV, 1970, p. 148-180), contenant un répertoire des monuments byzantins dans les Iles Ioniennes, avec indication de la bibliographie.

4. G. DONTAS, dans 'Αρχ. Δελτίον, 18, 1963, *Chroniques*, p. 160. L'église est mentionnée par J. BOUNIAS, *Κερκυραϊκά*, II, Corfou, 1959, p. 141, qui par suite d'une lecture erronée de l'inscription l'attribuait à l'an 1513.

5. G. DONTAS, dans 'Αρχ. Δελτίον, 20, 1965, *Chroniques*, p. 378, 400, pl. 449; P. VOCOTOPOULOS, *ibid.*, 22, 1967, *Chroniques*, p. 371.

6. P. VOCOTOPOULOS, *l.c.*, p. 371-374.

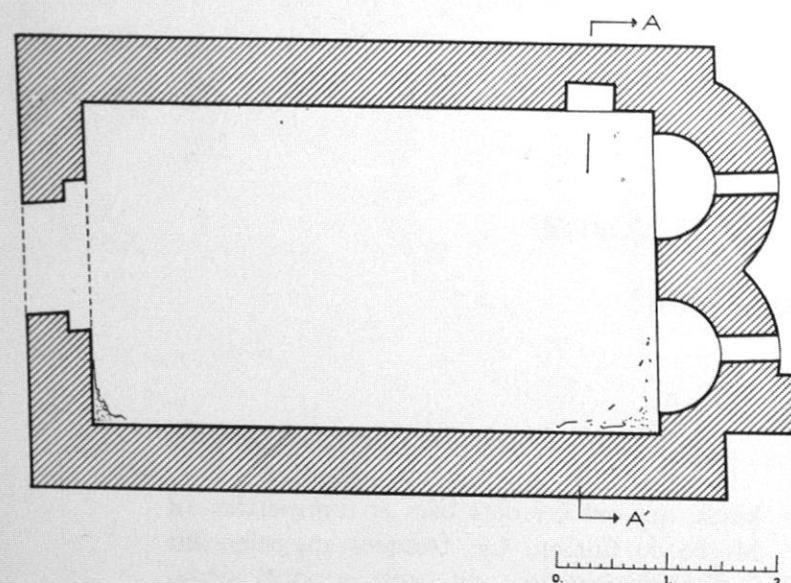


FIG. 1. — Saint-Mercure, plan.

C'est une salle en forme de parallélogramme irrégulier, mesurant 6,90 m de long sur 4,10 m de large (fig. 1), bâtie en moellons, qui était sans doute couverte d'un toit en charpente à double pente. Deux absides semi-circulaires de dimensions égales s'ouvrent dans la paroi est; elles sont percées de petites fenêtres monolobées. L'église n'est éclairée que par ces fenêtres et par l'unique porte, qui s'ouvre sur la paroi ouest. Une niche rectangulaire s'ouvre dans le mur nord, près de l'angle nord-est. Les murs ne portent aucun décor à l'extérieur, sauf les traces d'un premier décor fruste dessiné en rouge⁷.

Nous retrouvons les deux absides dans une série d'églises encore insuffisamment étudiées, mais datables pour la plupart de l'époque des

7. Voir *infra*, p. 167.

8. On trouvera la mise au point la plus récente dans notre article Συμβολή εις τὴν μελέτην τῶν μονοαψιδίων ναῶν μετὰ δύο κογχῶν ἱεροῦ, dans *Χαριστήριον εις Ἀ.Κ. Ὁρλάνδον*, IV, Athènes, 1967-68, p. 66-74. Depuis la publication de cette étude, l'existence de neuf églises de cette catégorie à Naxos a été mentionnée par G. DIMITROKALLIS (dans *AJA*, 72, 1968, p. 284); l'auteur ne donne pas de détails, mais publie le plan d'une d'entre elles: une chapelle à nef unique voûtée en berceau. Une chapelle située à Kotraphi, dans le Magne, a été brièvement décrite par N. DRANDAKIS, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ioannina, 1969, p. 31, note 79. Deux autres églises situées en Asie Mineure orientale sont citées par S. EYICE, dans *Cab. Arch.*, XVIII, 1968, p. 144, note 135. M^{me} M. Achimastou-Potamianou nous signale l'existence d'une chapelle rupestre à deux absides dans l'île de Rhodes.

9. P. VOCOTOPOULOS, *l.c.*, p. 73-74.

Macédoniens et des Comnènes, qui sont situées en Asie Mineure, en Chypre, dans les îles méridionales de l'Archipel (Rhodes, Karpathos, Crète, Naxos, Cythère) et dans le Sud du Péloponnèse⁸. Ces monuments représentent plusieurs types (églises à nef unique couvertes d'une voûte en berceau ou d'un toit en charpente, églises dont la voûte s'appuie sur des trompes d'angle, églises à une ou cinq coupes), mais appartiennent tous morphologiquement à l'école « orientale » de l'architecture byzantine, caractérisée par la maçonnerie en moellons, les surfaces unies, l'absence de décor céramoplastique.

Les églises à nef unique avec deux absides, ainsi que celles à deux nefs, qui se rencontrent également dans les régions appartenant à l'école dite « orientale » (plateau anatolien, Chypre, Crète, Italie méridionale), étaient, selon toute vraisemblance, dédiées à deux saints⁹. Le procédé a été repris dans les îles de l'Archipel occupées par les Vénitiens, à population mixte (orthodoxe et catholique), dans un but différent: l'un des autels servait au culte orthodoxe, l'autre au culte catholique.

2. Inscriptions

Les deux inscriptions de l'église se trouvent dans l'abside nord et ont été, de ce fait, assez bien conservées. Toutes deux sont peintes en majuscules rouge-brun sur fond blanc, et sont encadrées d'une large bande rouge-brun bordée de blanc.

La première inscription (fig. 2) est située entre les figures des prophètes Élie et Élisée, à la hauteur de leurs têtes. Hauteur: 26 cm. Largeur: 17,5-20,5 cm. Hauteur des lettres: 0,9-1,4 cm. Les lignes sont séparées par des traits couleur ocre claire, distants de 2-2,5 cm.

Ανηκοδομήθη και αἰζωγραφήθη ὁ πάνσεπτος | ναὸς οὗτος τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου προφίτου | Ηλίου καὶ |⁵ τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος | Μερκουρίου | παρὰ Νικολάου | Δρωγγαρίου | καὶ Εὐγενίου καὶ τῶν δε ληπ[ό]ν | ἀδελφῶν ἁ[μ]α δὲ [κα]ὶ τῶν συ[ν] |¹⁰ νεύων αὐτῶν ἔτ(ους) | ςφπγ' | ἰνδ(ικτιῶνος) | ιγ' | ζθ'.

Transcription en orthographe régulière et accentuée:

Ἀνοικοδομήθη καὶ ἐζωγραφήθη ὁ πάνσεπτος | ναὸς οὗτος τοῦ ἁγίου καὶ ἐν | δόξου προ-

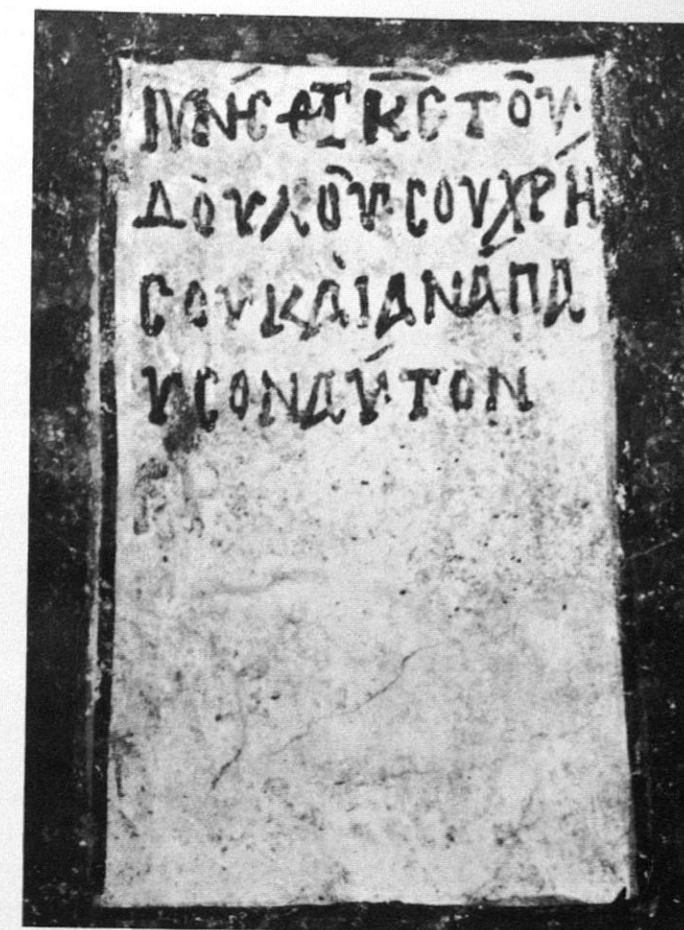


FIG. 2 et 3. — Saint-Mercure, inscriptions.

φήτου Ἡλίου καὶ |⁵ τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Μερκουρίου | παρὰ Νικολάου Δρωγγαρίου | καὶ Εὐγενίου καὶ τῶν δε λοιπ[ό]ν | ἀδελφῶν ἁ[μ]α δὲ [κα]ὶ τῶν συ[ν] |¹⁰ νεύων αὐτῶν ἔτ(ους) | ςφπγ' | ἰνδ(ικτιῶνος) | ιγ' | ζθ'.

Traduction: Cette église très vénérée du saint et glorieux prophète Élie et du saint et glorieux mégalo-martyr Mercure a été bâtie et peinte par les soins de Nicolas Drongarios et d'Eugène et des autres frères, ainsi que de leurs épouses, l'an 6583, la 13^e indiction. 99.

L. 7: Le δρωγγάριος (drongaire), chef du δρωγγος, était un officier de rang secondaire, commandant généralement à mille hommes¹⁰. Dans notre cas, il s'agirait plutôt d'un nom de famille, étant donné que le δρωγγος et son commandant disparaissent vers la fin du x^e siècle¹¹. Nous rencontrons un Δρωγγάριος dans un document de la Calabre voisine, postérieur de vingt ans à notre inscription¹². C'est de ce nom de famille que dérive sans doute le toponyme Δρωγγάρι, attesté en Messénie et en Crète, et non de δρωγγος dans le sens

de village, comme le supposait Stadtmüller¹³. Cette hypothèse a déjà été avancée par N. Tomadakis, à propos du toponyme crétois¹⁴.

L. 10: L'année ςφπγ' (6583 = 1074-75 de notre ère) correspond, en effet, à la 13^e indiction.

L. 11: Le chiffre 99 est l'isopsépie¹⁵ de AMHN (1 + 40 + 8 + 50). Ce sigle isopséphique se rencontre à l'époque paléochrétienne

10. J. KULAKOVSKIJ, *Drung i drungarij*, dans *Viz. Vr.*, 9, 1902, p. 1-30; E. HANTON, *Lexique explicatif du Recueil des inscriptions grecques chrétiennes d'Asie Mineure*, dans *Byzantion*, IV, 1927-28, p. 79-80; G. STADTMÜLLER, *Michael Choniates, metropolit von Athen*, Rome, 1934, p. 179-183 (= *Or. Chr.*, XXXIII, 2, p. 301-305).

11. J. KULAKOVSKIJ, *l.c.*, p. 16.

12. A. GUILLOU, *Les actes grecs de S. Maria di Messina*, Palerme, 1963, p. 22, 50. Aujourd'hui encore on rencontre, bien que rarement, les noms de famille Δρωγγάριος et Δρωγγίτης.

13. *l.c.*, p. 183 (= 305).

14. Dans la revue *Νεοελληνικὸν Ἀρχεῖον*, 1, 1935, p. 288.

15. Sur l'isopsépie, voir P. PERDRIZET, *Isopsépie*, dans *REG*, XVII, 1904, p. 350-360; L. JALABERT et R. MOUTERDE, dans *DACL*, VII, col. 629-631 (s.v. Inscriptions grecques chrétiennes); H. LECLERCQ, *ibid.*, col. 1603-1606 (s.v. Isopsépie).

dans quelques papyrus et sur des inscriptions d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure occidentale¹⁶. Je n'en connais pas d'exemple datable de la période byzantine moyenne, à part le nôtre.

La deuxième inscription (fig. 3) est peinte sous la fenêtre de l'abside nord. Hauteur : 18,5 cm. Largeur : 10-11,5 cm. Hauteur des lettres : 0,9-1,4 cm.

Μνήσθη(η)τ(ι) Κ(ύρι)ε τοῦ | δούλου σου Χρή|σου καὶ ἀνάπα|υσον αὐτόν.

Traduction : Seigneur, souviens-toi de ton serviteur Chrysos et accorde-lui le repos.

Notre église était donc placée à l'origine non pas sous le vocable de saint Mercure seul, mais sous celui des saints Élie et Mercure, représentés, comme nous le verrons plus loin, l'un dans l'abside nord, l'autre dans l'abside sud. Chaque autel était sans doute dédié à l'un de ces deux saints. L'église a été édifiée par la famille de Nicolas Drongarios sous le règne de Michel VII Doucas, quelques années seulement avant la conquête temporaire de l'île par les Normands de Robert Guiscard. De la seconde inscription, il ressort que l'église a été édifiée à la mémoire d'un certain Chrysos, sans doute proche parent des donateurs.

Terminons par quelques remarques sur l'écriture des inscriptions, y compris celles qui désignent les saints représentés. Les lettres A et Λ présentent la haste gauche de biais, celle de droite presque verticalement, mais recourbée. Le Φ est anguleux. Le Σ final affecte une forme voisine du S latin. Les extrémités du C sont souvent recourbées. La base horizontale du Δ est allongée. Dans les lettres comportant un

trait vertical (Γ, Η, Ι, Κ, Μ, Ν, Π, Ρ, Τ, Φ), celui-ci est d'habitude plus épais en bas. Le Υ a la forme d'un V aux extrémités supérieures recourbées. Les esprits ont la forme d'un demi-H. Les ligatures sont rares (HN, NH, MH, MNHC). Le mot ΑΓΙΟC est écrit en toutes lettres.

L'orthographe est en général assez bonne. On note cependant des confusions fréquentes des sons *i*, *o* et *é*. Dans quelques cas, la diphongue OY est écrite Ō. Les accents sont souvent placés incorrectement.

3. Décor peint (description, iconographie)

Les fresques sont très abîmées. L'enduit est tombé par endroits ; les parties restées en place sont délavées¹⁷ — excepté les peintures des absides —, et ont subi de graves dégâts dus à l'action des lichens. Avant les travaux de restauration, elles étaient à peine visibles¹⁸.

Le décor se compose essentiellement de figures isolées. La seule composition est une vision triomphale du Christ entouré des symboles évangéliques et de séraphins, qui occupe la partie supérieure du mur est.

Ce décor se divise en deux registres superposés. Des saints en pied sont représentés dans la zone inférieure, des portraits en buste dans la zone supérieure. Les registres sont encadrés par des bandes couleur rouge-brun larges d'environ 4 cm, bordées de blanc.

Paroi est. Le regard du fidèle qui entre dans la chapelle se porte d'abord sur l'image théophanique qui occupe la partie supérieure de la paroi est (fig. 4-5). Au centre est figuré, dans un médaillon à fond vert et à bord rouge orné de rinceaux ocre, le Christ Pantocrator en buste. Vêtu d'un himation pourpre sur une tunique bleue, il bénit de la dextre ramenée devant lui et tient sur la poitrine un évangélique fermé, serti de pierres précieuses. Les symboles ailés et nimbés des quatre évangélistes l'entourent, tenant des livres fermés. Ils ont une aile levée, l'autre abaissée. L'ange et l'aigle, figurés en haut, ont disparu ; il ne reste que les traces des livres qu'ils tenaient. Seuls subsistent, en bas, le taureau à gauche et le lion à droite. Le corps du taureau est rose, celui du lion ocre, leurs ailes sont rouge-brun¹⁹ ; tous deux ont la gueule ouverte. À côté du lion on distingue le nom à demi effacé de Luc

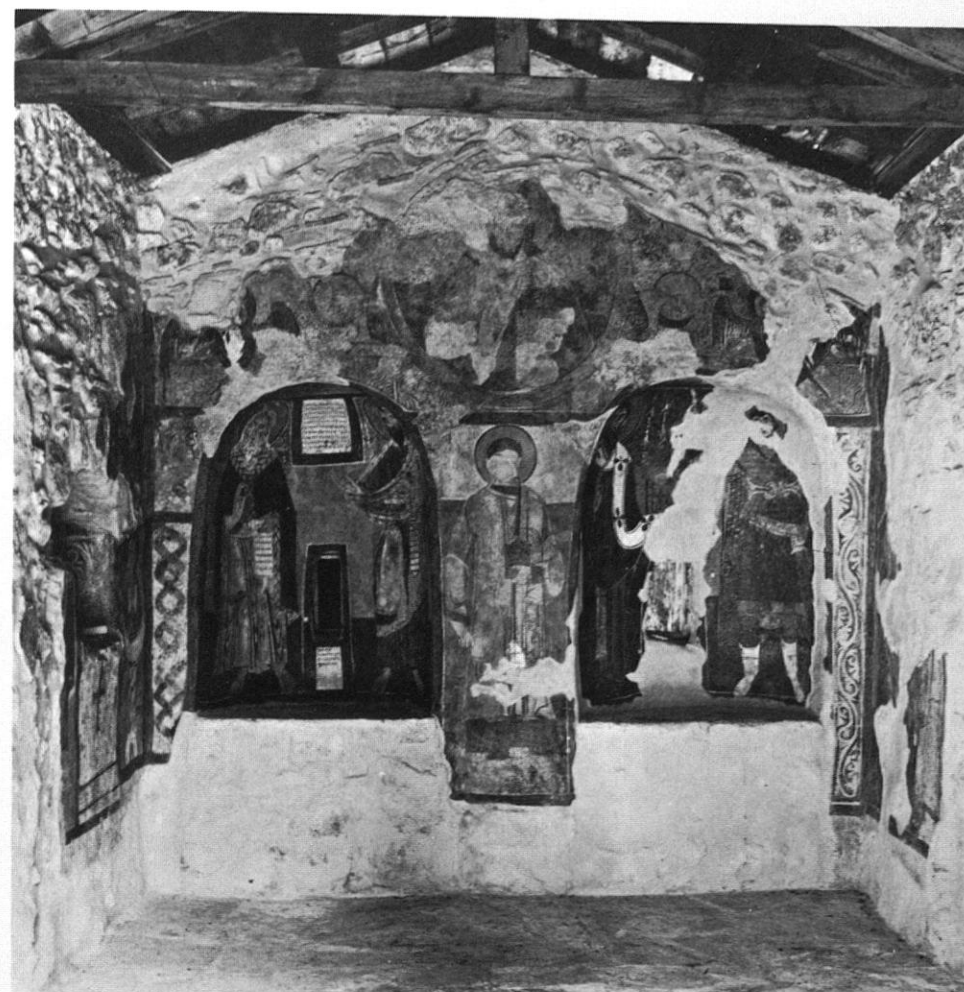


FIG. 4. — Saint-Mercure, paroi est.

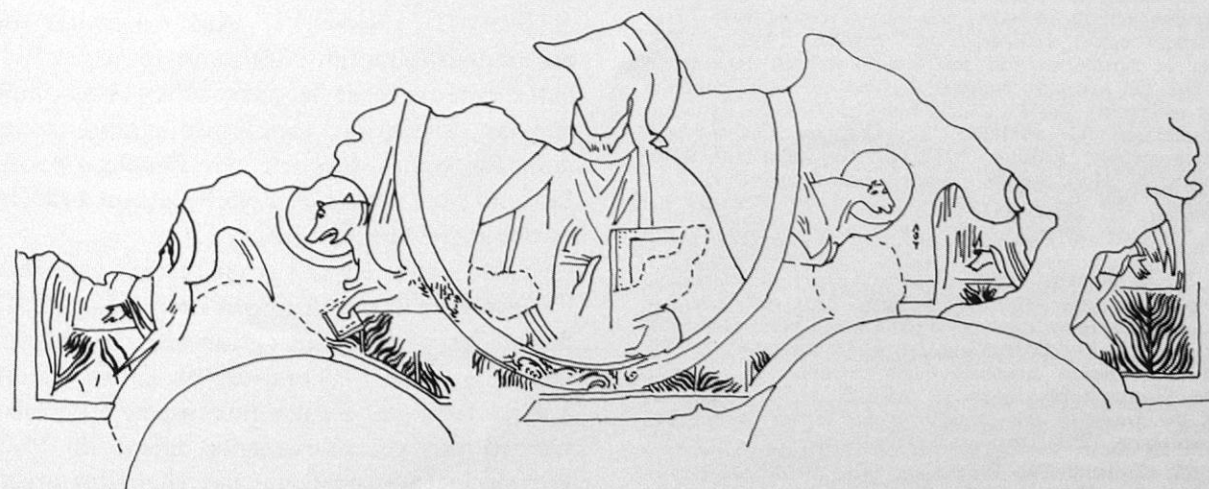


FIG. 5. — Saint-Mercure, Christ entouré des symboles des évangélistes et de séraphins.

16. Les exemples connus ont été réunis par F. CABROL, dans *DACL*, I, col. 1571-1572 (s.v. Amen) et par L. ROBERT, dans *Hellenica*, XI-XII, 1960, p. 310-311. Cf. A. STUIBER, dans *JAC*, I, 1958, p. 158.

17. L'église serait restée sans toit environ 70 ans.

18. Ces travaux ont été conduits par les restaurateurs de l'Atelier Central de Restauration du Musée Byzantin d'Athènes, MM. Stavros Baltoyannis et Stavros Michalarias au début, M. Pierre Karayannis ensuite. Photo de la paroi est avant la restauration dans P. VOCOTOPOULOS, *Χαριστήριον εις 'Α. 'Ορλάνδον*, l.c., pl. XIII.

19. C'est la couleur des symboles qui permet leur identification, car ils sont dessinés très maladroitement. Le symbole peint à gauche du Christ ressemble plutôt à un loup ; il a le museau et les oreilles pointues, le cou ridé, les pattes assez longues. Celui de droite a le museau large, et de petites oreilles pointues qu'on pourrait prendre pour des cornes ; il n'a pas de crinière. D'après l'inscription peinte à côté de lui on devrait l'identifier avec le taureau de Luc, mais il faut exclure la possibilité qu'on ait peint en rose le lion, qui serait dans ce cas, le symbole de gauche.



FIG. 6 et 7. — Saint-Mercure, abside nord : le prophète Élie.

20. Nous sommes ici en présence d'un des plus anciens exemples de représentation byzantine de la Majestas Domini, où les noms des évangélistes sont écrits à côté de leurs symboles; cf. A. FROLOW, *Un bijou byzantin inédit*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 628. C'est le taureau et non pas le lion qui est le symbole de Luc. On rencontre pourtant de rares cas où les symboles sont intervertis, par ex. dans l'évangile N° 3 du Patriarcat Œcuménique (G. SOTIRIOU, *Κεμήλια τοῦ Οἰκουµενικοῦ Πατριαρχείου*, Athènes, 1938, p. 71), celui N° 8 du couvent de Méga Spiléon (*Catalogue de l'exposition: l'Art byzantin, Art européen*, Athènes, 1964, N° 726) et sur un émail du monastère de Vatopédi (A. FROLOW, *l.c.*, p. 626).

21. Le décalage entre les parties droite et gauche du séraphin de droite est dû à une large fente qui descendait de l'angle supérieur droit de la paroi à la fenêtre de l'abside Sud; voir P. VOCOTOPOULOS, *l.c.*, p. 71, fig. 4, et pl. XIII. Sur la confusion fréquente entre chérubins et séraphins dans l'iconographie byzantine, voir C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962 (*Dumbarton Oaks Studies*, VIII), p. 85-86.

22. C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. bis zur Mitte des 8. Jhs.*, Wiesbaden, 1960, p. 42-51. La fresque de l'église de Dodo, en Géorgie, datée

(ΛΟΥΚΙΑC) ²⁰. Au-dessus on reconnaît, à côté des traces d'un livre fermé, les restes du nom de Jean ([ΙΩΑΝ]ΝΗ[C]). Aux extrémités sont peints deux séraphins, les mains écartées ²¹. La partie inférieure de la composition est occupée par un revêtement simulé de marbre rouge, dont les veines forment des dessins opposés. Le fond bleu est semé d'étoiles à huit branches et de cercles perlés blancs.

Cette vision du Christ en gloire, inspirée de l'Apocalypse et des visions d'Ézéchiel et d'Isaïe, décore les absides des églises de certains couvents égyptiens, de l'oratoire du Christ Latome à Thessalonique, d'une église rupestre en Géorgie — tous ces monuments datent du V^e au VII^e siècle ²² — ainsi que des chapelles archaïques de Cappadoce ²³; on lui substitua au cours

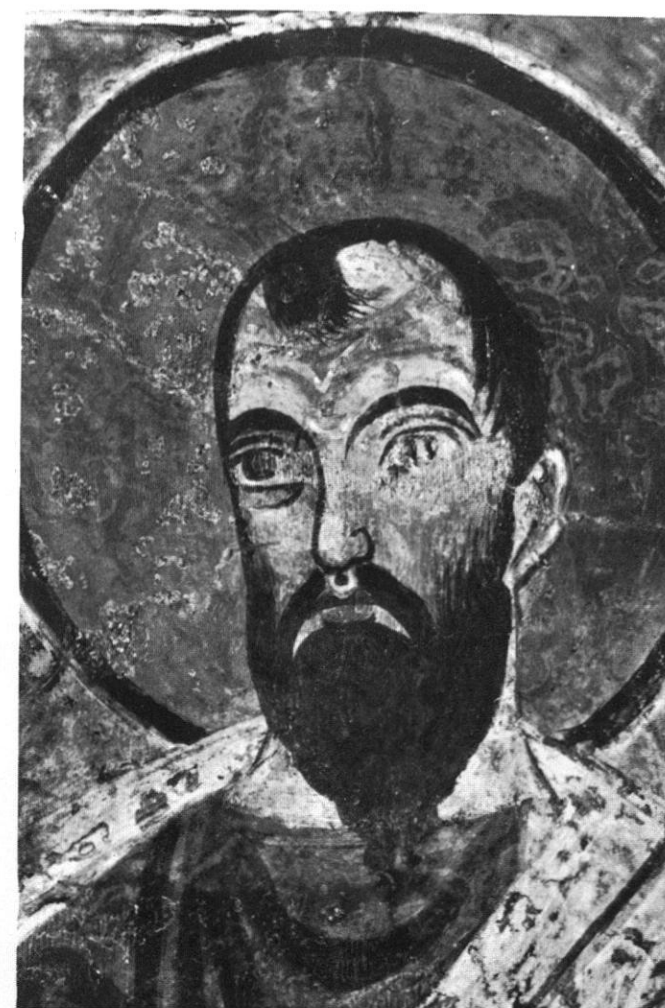


FIG. 8 et 9. — Saint-Mercure, abside nord : le prophète Élisée.



du XI^e siècle la Déisis, ou la figure de la Vierge, seule ou encadrée d'archanges. Tous les exemples que nous venons d'énumérer montrent le Christ trônant. L'espace disponible dans la chapelle corfiote étant trop réduit pour une telle représentation, le Seigneur y a été peint en buste.

Dans chacune des absides sont représentés de face deux saints en pied (fig. 4). Dans celle de gauche sont figurés le prophète Élie et son disciple, le prophète Élisée. Ils lèvent la main droite d'un geste divinatoire et tiennent de la main gauche un parchemin déroulé.

Élie (Ο ΑΓΙΟΣ ΗΛΙΑC) ²⁴ (fig. 6-7) porte une mélote rouge-brun sur une tunique ocre. Ses longs cheveux blancs s'étalent en boucles sur ses épaules, sa barbe se termine en pointe.

Il s'appuie sur la jambe droite, mais le hanchement est rendu assez maladroitement. Sur le parchemin qui se termine en pointe, ainsi que

généralement au VII^e siècle, est attribuée au IX^e par V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1968, p. 167, 182, n. 127.

23. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris, 1925, p. 68-71. Cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, dans *Synthronon*. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples, Paris, 1968, p. 135-143. Ce sujet se rencontre rarement dans des icônes portatives et des miniatures; cf. M. CHATZIDAKIS, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise, 1962, p. 7.

24. Les inscriptions qui indiquent les personnages représentés sont disposées verticalement. Au début de chaque inscription sont peints quatre points en forme de croix. Le sigle Α, caractéristique des XI^e-XII^e siècles d'après JERPHANION (*op. cit.*, I, 2, p. 384, n. 1), n'est jamais employé.

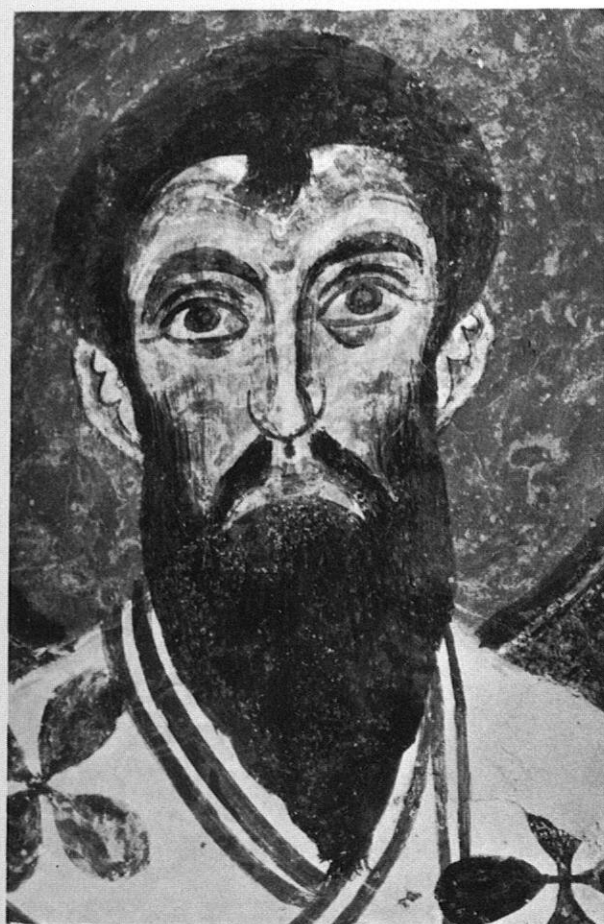


FIG. 10. — Saint-Mercure, abside sud : saint Basile (détail).

les autres rouleaux peints dans cette église, on lit les mots suivants qu'Élie adresse à Élisée (Reg., IV, 2.10) :

ECKΛHPINAC TOY | ETHCE ΠAHN
AI|AN HΛHC ME ANA|AANBANNOM|
ENON ECTE CI | OYTOC I ΔE MH OY |
MH CI ΓENHTE

25. Les textes sacrés cités sur les rouleaux sont fort souvent modifiés; voir par ex. G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899, p. 83, n. 1; JERPHANION, *op. cit.*, *passim*; A. XYNGOPOULOS, 'H ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Thessalonique, 1953, p. 40.

26. Par ex. à Daphni, au Protaton, aux Saints-Apôtres de Thessalonique.

27. Comme à la Panaghia Chalkéon, à la Chapelle Palatine de Palerme, à la Martorana, à Saint-Marc de Venise.

28. R. KABUS-JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs. v. Chr.*, Darmstadt, 1963, p. 14-16.

29. HEKLER, dans *Festschrift Furtwängler*, 1909, p. 176, 178; A. FURTWÄNGLER-P. WOLTERS, *Beschreibung der Glyptothek*², Munich, 1910, p. 370-371.

30. Par ex. Christ du tétraévangile Vat. gr. 756 (H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Londres, 1957, pl. 142 b); Élisée à la coupole de Daphni (G. MILLET, *Daphni*, pl. VII, 4); saint Pierre sur la staurothèque de Limbourg (D. TALBOT RICE-M. HIRMER, *The Art of Byzantium*, Londres, 1959, pl. X).

31. Citée par A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 38, n. 3.

(Ἐσκήρυνας τοῦ αἰτῆσαι, πλὴν ἐὰν ἴδῃς με ἀναλαμβάνονμενον, ἔσται σοι οὕτως· εἰ δὲ μή, οὐ μή σοι γένηται).

Le texte n'est pas cité exactement; il y a des mots modifiés (αἰτῆσαι pour αἰτήσασθαι, εἰ δὲ μή pour καὶ ἐὰν μή), ajoutés (πλὴν, σοί) ou supprimés (ἀπὸ σοῦ après ἀναλαμβάνονμενον)²⁵. Ailleurs, les prophéties du rouleau que tiennent les prophètes glorifient Dieu²⁶ ou ont trait à la vie du Christ²⁷. Ici, les inscriptions des rouleaux d'Élie et d'Élisée évoquent leur conversation rapportée par le quatrième Livre des Rois.

Élisée (Ο ΑΓΙΟC ΕΑΙCCEOC) (fig. 8-9) a la pose toute antique. Il est vêtu d'une tunique orange foncé et d'un himation bleu qui part de l'épaule gauche, enveloppe l'épaule droite, s'enroule et finit sous le pan initial. La main droite l'écarte dans un geste d'oraison, y découpant une longue échancrure oblique, la main gauche tient un parchemin déroulé. L'himation est assez court, dépassant de peu le genou. Il se plisse à part, ne se moule pas sur la tunique. Ce type remonterait à un original du milieu du IV^e siècle av. J.-C. Utilisé à l'époque hellénistique pour des statues de koré, telles celles de la collection Grimani à Venise et du Musée de Cos²⁸, à l'époque impériale pour des statues honorifiques et des portraits²⁹, il fut repris par les artistes byzantins pour les représentations du Christ en pied, de prophètes et d'apôtres³⁰. Les traits d'Élisée, son front dégarni, la chevelure et la barbe pointue brunes rappellent la figure de saint Paul, selon la remarque de Syméon le Méta-phraste³¹. Sur son rouleau, on lit l'inscription suivante :

ΘΕΛΟ ΗΝΑ | ΓΕΝΗΤΕ ΤΩ | ΠΙΝΕΜΑ
ΔΙ|CCOC ΕΠ Ε|ΜΕ. (Θέλω ἵνα γένηται τὸ πνεῦμα διςσῶς ἐπ'ἐμέ).

Il s'agit des paroles qu'Élisée adresse à Élie (Reg., IV, 2.9), assez modifiées.

Dans l'abside sud sont représentés saint Basile et un saint militaire, sans doute le légendaire saint Mercure à qui l'église était dédiée.

Saint Basile (Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΙΑΙΟC) (fig. 10) est vêtu d'un stikharion brun-orange foncé, d'un phélonion brun-rouge à liseré blanc, d'un épitrachilion à un pan à fond rayé blanc, orange, rouge et vert clair, de l'enchirion et de l'omophorion; c'est le costume épiscopal de



FIG. 11. — Saint-Mercure, abside sud : saint Mercure.

règle du milieu du XI^e au début du XIV^e siècle³². Le saint prélat bénit et tient de la main gauche recouverte du pan de l'omophorion un évangélaire fermé, orné de pierreries. Le livre est tenu loin du corps pour remplir l'espace vide au-dessus de la fenêtre³³. L'omophorion est orné de croix en forme d'hélice. On rencontre souvent ce genre de croix sur les omophoria aux XI^e et XII^e siècles. Plus tard elles deviennent assez rares³⁴.

A droite, le saint militaire (fig. 11), avec courte cuirasse ocre à écailles³⁵, tunique rouge recouvrant les genoux ornée d'un bord galonné, grand manteau bleu attaché au milieu de la poitrine et retombant derrière les épaules, et chausses collantes, tient la lance de la main droite levée et la poignée de son épée de la main gauche³⁶; le pommeau et la garde de

32. N. THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e siècle d'après les peintures datées*, dans *REB*, 24, 1966 (= *Mélanges Venance Grumel*, I), p. 310-311.

33. On retrouve la même pose pour les mêmes raisons sur une fresque représentant saint Valérien, à Saint-Basile d'Apidéai, en Laconie (A. ORLANDOS, dans *Ἀρχαίων Βυζ. Μνημείων Ἑλλάδος*, I, 1935, p. 137, fig. 13).

34. Selon V. DJURIĆ (*Fresques du monastère de Veljusa*, dans *Akten des XI. Int. Byzantinisten-Kongresses*, Munich, 1960, p. 118), les croix en forme d'hélice ne décoraient à partir du XIII^e siècle que les habits des archevêques de l'église latine et des archevêques hérétiques; les seules exceptions se trouveraient en Russie. Ceci n'est pas exact. Quelques exemples tardifs d'habits d'évêques orthodoxes ornés de croix de cette forme ont déjà été avancés par N. DRANDAKIS, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσας Μάνης*, Athènes, 1964, p. 29, n. 6. On pourrait y ajouter les suivants: fresque des Saints-Taxiarques de Castoria (1359-60; S. Pélékanidis, *Καστοριά*, Thessalonique, 1953, pl. 128 b); diptyque du Sinaï, datant, selon G. et M. SOTIRIOU, du XIII^e siècle (*Ἱκόνες του Μοντ Σινάι*, Athènes, 1956-58, I, fig. 188, II, p. 173), selon LAZAREV, du XV^e (*op. cit.*, p. 421); icônes de l'Ermitage, du Sinaï et du monastère de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos, datant respectivement du troisième quart du XIV^e, du XIV^e ou du XV^e, et du XV^e siècle (V. LAZAREV, *op. cit.*, pl. 527; G. et M. SOTIRIOU, *op. cit.*, I, pl. 221; M. CHATZIDAKIS, dans *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, 1965, pl. 85); fresque de la chapelle de Saint-Georges à Artos, en Crète (1401; N. DRANDAKIS, 'Ο εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσχος τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, dans *Κρητικὰ Χρονικά*, 11, 1957, pl. Δ' 2).

35. Les écailles sont ornées de trois ou quatre lignes verticales à la partie inférieure et de deux points à la partie supérieure. On les retrouve sur la cuirasse du saint cavalier de la paroi Sud (*infra*, p. 165) et, à peu près identiques, à Saint-Luc en Phocide (fresque de Josué: Πρακτικὰ Ἀρχ. Ἐταιρείας, 1964, pl. 174; mosaïque de saint Démétrios: E. DIEZ-O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass., 1931, pl. VII); fresques inédites de la chapelle Nord-Ouest et de la crypte, en Cappadoce (Kılıçlar Kışlak et chapelle 28 de Göreme, XI^e siècle; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, II, fig. 246, 247, 288), sur un stéatite de Vatopédi représentant saint Georges (X^e-XI^e siècle; F. DÖLGER, *Mönchsländ Athos*, Munich, 1943, p. 161).

36. Le décalage entre le corps du saint, sa main droite tenant la lance, et le bord du nimbe, est dû à la fente mentionnée *supra*, p. 156, note 21.

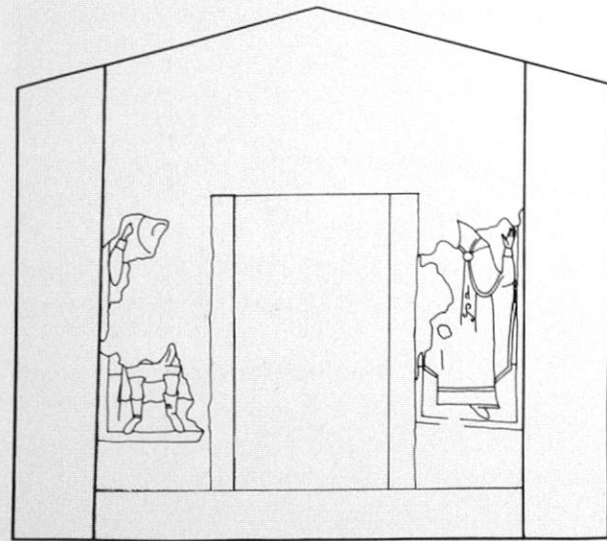


FIG. 12. — Saint-Mercure : paroi ouest.

l'épée sont ornés de rinceaux décorés de demi-palmettes simulant la technique du nielle. L'épaule gauche et une partie du visage du saint sont détruites. La partie supérieure du visage qui manquait, a été retrouvée devant l'abside et remise en place lors des travaux de restauration.

La partie droite de l'inscription avec le nom du saint représenté a disparu. Parmi les saints

37. Ménologe Par. gr. 568, fol. 2 v° ; psautier de Basile II à la Marcienne, fol. 21. Les deux exemples sont cités par St. BINON, *Essai sur le cycle de saint Mercure, martyr de Dèce et meurtrier de l'empereur Julien*, Paris, 1937, p. 111 et 113. De telles divergences de la manière habituelle de représenter un saint ne sont pas rares. Saint Démétrios, par exemple, représenté presque toujours imberbe, porte parfois une courte moustache et une barbe naissante, comme sur une mosaïque de son martyrium à Thessalonique (Ch. DIEHL, M. LE TOURNEAU, H. SALADIN, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, pl. XXX, 1), dans une mosaïque du couvent de Saint-Michel à Kiev, dans une icône en mosaïque du couvent de Xénophon et sur un épistyle de templon conservé à l'Ermitage (LAZAREV, *Storia*, fig. 288, 319, 338). Notons, à propos de saint Mercure, qu'il n'est caractérisé comme ἀρχιγένης qu'à une époque tardive, dans les manuels de peinture ; cf. St. BINON, *op. cit.*, p. 109-110.

38. Sur l'iconographie du saint, voir St. BINON, *op. cit.*, p. 109-134.

39. La boîte à encens est l'attribut des diacres dès le IX^e siècle (fresque d'Hagios Stéphanos à Castoria ; S. PÉLÉKANIDIS, *op. cit.*, pl. 100). Voir à ce sujet D. PALLAS, *Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά*, dans *Ἑπετηρίς Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν*, 24, 1954, p. 164.

40. Sur l'oracion, insigne du diacre dès le milieu du IV^e siècle, et le mandilion, voir D. PALLAS, *l.c.*, p. 158-184.

41. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 124-126, 157-160.

42. Par ex. aux Saints-Anargyres et à Saint-Nicolas-tou-Kasnitzi à Castoria (S. PÉLÉKANIDIS, *op. cit.*, pl. 40 a, 55 b), à Boïana (A. GRABAR, *op. cit.*, pl. XVI), sur une icône du Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 184).

militaires c'est Georges, Démétrios, Nestor, Procope et Oreste qui sont représentés presque toujours imberbes. Il est pourtant plus probable qu'on ait voulu représenter à la place d'honneur saint Mercure, à qui l'église était dédiée. Celui-ci est presque toujours représenté portant une courte barbe. L'artiste a pris ici comme modèle une des rares représentations de saint Mercure imberbe³⁷ ou bien s'est inspiré d'une image des jeunes saints militaires que nous venons d'énumérer³⁸.

L'espace au-dessus de la fenêtre occupé dans l'abside nord par l'inscription dédicatoire est rempli ici par l'évangélaire que tient saint Basile et par la main droite levée de saint Mercure, s'appuyant sur sa lance.

Entre les deux absides est représenté en pied, de face, saint Étienne (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ) dans sa fonction de diacre, tenant une boîte à encens³⁹ de la main gauche et balançant un encensoir de la main droite. Il est vêtu du stikharon ocre sur une tunique rouge à manches étroites visible au cou, aux poignets et sur les pieds. L'oracion descend de son épaule gauche, un mandilion gris pend de la main qui tient le coffret⁴⁰. Cette figure a beaucoup souffert ; le visage est presque complètement détruit, l'encensoir et les pieds sont effacés.

Paroi ouest (fig. 12). Rien ne subsiste du registre supérieur. De part et d'autre de l'entrée sont peints un saint militaire et une sainte martyre.

Le saint militaire est conservé à l'état fragmentaire. Il est représenté de face, s'appuyant de la main droite sur sa lance, le poids du corps portant sur les deux jambes. Il est vêtu d'une tunique recouvrant les genoux, dont le bord inférieur est orné d'un large galon brodé jaune d'or, d'un grand manteau rouge-brun retombant derrière les épaules, de bottines et de chausses collantes.

La tête et la main droite de la martyre sont détruites. Elle est représentée de face, en orante. Elle porte une longue tunique ocre à manches étroites, sans ceinture, un manteau rouge maintenu sur la poitrine par une fibule ronde, et un oracion. Ces somptueux vêtements, surchargés de décor, combinent ceux de diaconesse et de jeune mariée⁴¹. Il s'agit peut-être de sainte Barbe, de sainte Photini, de sainte Kyriaki ou de sainte Basilissa, qui portent d'habitude le même costume⁴². Ainsi qu'il a été déjà remar-

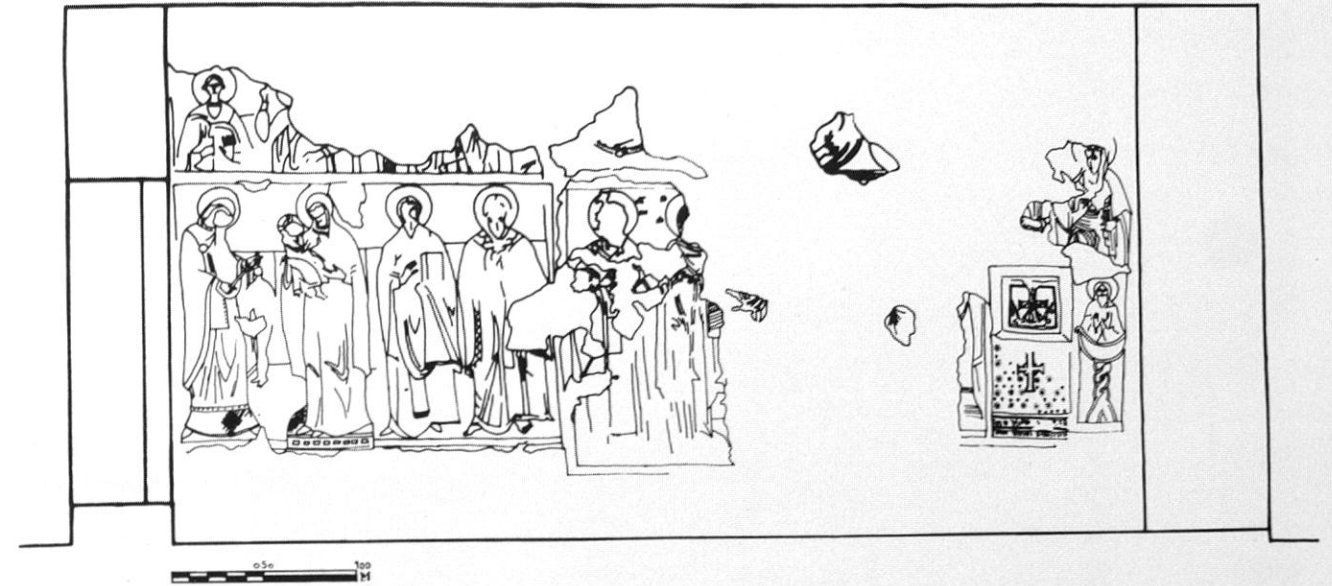


FIG. 13. — Saint-Mercure : paroi nord.

qué, les représentations de saints orants deviennent fort rares à partir du milieu du XI^e siècle⁴³.

Paroi nord (fig. 13). Les fresques de cette paroi sont mieux conservées dans la partie ouest. Elles appartiennent à la couche primitive, sauf trois figures mal conservées qui datent probablement de la seconde moitié du XIV^e ou du XV^e siècle : les figures sont peintes plus bas⁴⁴, le modelé et le fond sont différents⁴⁵.

A l'extrémité gauche du registre inférieur est représenté un thème qui a fait récemment l'objet d'une étude particulière. C'est sainte Marina qui assomme Belzébut⁴⁶ (fig. 14). Elle porte, comme l'orante à droite de l'entrée, le riche costume des vierges fiancées au Christ : longue tunique bleue à manches étroites, manteau pourpre fermé d'une fibule ronde, oracion, mitre et voile. Tournée de trois quarts vers sa gauche, elle tient de la main gauche par les cheveux le diable inerte et le frappe avec un maillet.

J. Lafontaine-Dosogne supposait que ce thème ne se rencontre qu'à partir de la fin du XIII^e siècle et qu'il est une création « orientale » (Kirk Dam Altı Kilise, en Cappadoce, entre 1283 et 1295). La fresque que nous venons de décrire est l'exemple le plus ancien que je connaisse, mais il n'est pas le seul qui soit antérieur à la représentation cappadocienne. Nous le rencontrons, en effet, aux Saints-Anargyres de Castoria (années 80 ou 90 du XII^e siècle)⁴⁷ et, selon toute probabilité, à Saint-

Georges de Kurbinovo (1191)⁴⁸. Au XIII^e siècle nous le retrouvons à l'église d'Hagia Triada, près de Kranidi (Argolide), à celle du Sau-

43. A. XYNGOPOULOS, *Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου*, dans *Ἀρχ. Ἑφημερίς*, 1936, p. 130-131. On pourrait citer comme exceptions le relief de saint Agathonikos à Caorle (R. LANGE, *Die byzantinische Reliefkone*, Recklinghausen, 1964, p. 95, fig. 30), les représentations de saint Pachôme et d'une sainte inconnue à Ai-Stratigos de Boularioi, dans le Magne, datant du XII^e siècle (N. DRANDAKIS, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, p. 24, pl. 18 b), saint Théodore en buste dans l'abside de l'église Saint-Théodore à Kaphiona, également dans le Magne, datant de 1145 (inédate ; mention dans N. DRANDAKIS, *op. cit.*, p. 73), saint André en buste dans l'abside de l'église Saint-André à Livadi (Cythère), donné comme datant du XII^e ou XIII^e siècle (P. LAZARIDIS, dans *Ἀρχ. Δελτίον*, 20, 1965, *Chroniques*, p. 187), la fresque inédite d'un saint inconnu dans l'une des absides de l'église d'Hagios Vlasios à Frilinghianika, également à Cythère (XII^e-XIII^e siècle ; M. CHATZIDAKIS, dans *Ἀρχ. Δελτίον*, 21, 1966, *Chroniques*, p. 24-25) et les saintes Barbe et Nedélja à Boïana (1259 ; A. GRABAR, *op. cit.*, pl. XVI). Le relief de Caorle et les fresques de Boïana exceptées, il s'agirait là d'un phénomène local, limité au Magne et à l'île voisine de Cythère.

44. Le bord supérieur est peint 5 cm, le bord inférieur 16 cm plus bas que ceux du XI^e siècle. Le panneau est haut de 1,53 m, tandis que le registre original de 1,42 m.

45. Le fond est bleu au-dessus des épaules, vert au milieu, vert clair au-dessous des genoux. Sur les fresques du XI^e siècle il est bleu au-dessus des épaules, ocre au milieu, vert foncé au-dessous des genoux.

46. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Un thème iconographique peu connu : Marina assommant Belzébut*, dans *Byzantion*, XXXII, 1962, p. 251-259.

47. Mur ouest du narthex, près de l'angle nord-ouest : A. ORLANDOS, dans *Ἀρχαῖον Βυζ. Μνημεῖον Ἑλλάδος*, 4, 1938, p. 27. Sainte Marina est légèrement tournée vers sa gauche, elle lève la main droite. Le diable n'est pas conservé. La partie droite du corps de la sainte avec la main levée brandissant le maillet est illustrée dans S. PÉLÉKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 40 b.

48. R. HAMANN-MACLEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, plan 6 a, N° 12 : Hl. Frau mit Axt (Hammer ?).



FIG. 14. — Saint-Mercure, paroi nord : sainte Marina assommant Belzébuth, et la Vierge à l'Enfant.

veur, près de Mégare, à l'Omorphi Ekklesia aux environs d'Athènes⁴⁹. Ces exemples, ainsi que celui de l'église de Saint-Démétrios à

49. Hagia Triada près de Kranidi (1244) : paroi sud, à droite de la fenêtre ; la sainte est représentée de face, levant le maillet et tenant le diable par les cheveux. Église du Sauveur près de Mégare ; paroi ouest, près de l'angle nord-ouest ; la tête de sainte Marina est représentée de face, son corps légèrement tourné vers sa droite. Omorphi Ekklesia : bras nord de la croix ; la sainte est représentée de face, la tête légèrement penchée vers sa gauche, levant le bras droit armé du maillet. Les trois exemples sont inédits.

50. A. IOANNOU, *Byzantine Frescoes of Euboea*, Athènes, 1959, pl. 20. Sainte Marina y est représentée de face, levant le maillet ; le démon l'implore les mains levées.

51. Bien que les visages soient détruits et qu'il ne reste pas trace des inscriptions, il est certain qu'il s'agit de la Vierge tenant le Christ : le nimbe de l'Enfant est orné

Makrychori d'Eubée (1303)⁵⁰, prouvent que la représentation de sainte Marina en train d'assommer Belzébuth était connue en Grèce beaucoup plus tôt qu'en Cappadoce et qu'elle y était plus répandue.

A côté de sainte Marina est représentée la Vierge debout sur un tabouret, légèrement tournée vers sa droite (fig. 14). Elle tient le Christ bénissant dans la main droite, à la hauteur de la poitrine, et ramène contre elle la main gauche, dont le pouce et l'index sont légèrement écartés⁵¹. Elle est vêtue d'une longue tunique gris-bleu et d'un maphorion pourpre.

Le tabouret, semi-circulaire, porte un dessin en forme d'écailles ; sa partie frontale est déco-

rée de perles formant des lignes et des rectangles. Les tabourets de forme semi-circulaire se rencontrent surtout au XI^e et au XII^e siècle⁵². Le décor en forme d'écailles dérive des pavements en mosaïque de l'époque paléochrétienne. Il devint par la suite le symbole de tout pavement⁵³ et est assez commun sur des tabourets semi-circulaires⁵⁴ ou rectangulaires⁵⁵ du X^e au XII^e siècle.

Suivent deux figures de vieillards à barbe blanche et pointue (fig. 15). Ils sont campés de face, le poids du corps portant sur la jambe gauche, le pied droit avançant obliquement. Le premier est un saint évêque portant la même tenue que saint Basile. Les vêtements sont peints en gris clair, les accessoires du costume en rouge et ocre. De la main gauche le saint tient contre la poitrine un livre fermé, de la droite il bénit, paume vers l'intérieur.

Le second personnage bénit et tient de la main gauche un rouleau ouvert à l'extrémité ondulée. Il porte une tunique rose et une mélote brun-rouge ; ses pieds sont nus. Il s'agit sans doute du prophète Élie.

Suit un panneau placé plus bas, datant de la seconde moitié du XIV^e ou du XV^e siècle, où sont représentés saint Nicolas bénissant et tenant un évangélaire fermé (Θ [ΑΓΙΟC] ΝΙΚΟΛΑΟC Θ ΤΑΧΥC), la Vierge Paracletis (Μ(ΗΤ)ΗΡ [ΘΕΟY] Η ΠΑΡΑ[ΚΛΗCΙC]), tournée légèrement vers sa gauche et tenant un rouleau ouvert à l'inscription à demi effacée, enfin, une figure dont il ne subsiste qu'un petit fragment à la hauteur de la taille : il s'agit sans doute du Christ-Juge, auquel la Vierge s'adresse en intercesseur⁵⁶.

De la figure suivante il ne reste que la partie inférieure gauche. C'était encore un orant vêtu de somptueux habits (tunique rouge et manteau bleu). Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'un martyr que d'une martyre, peut-être de saint Eustratios⁵⁷, étant donné que les saintes étaient en général peintes dans la partie ouest de l'église, où se tenaient les femmes⁵⁸.

La niche rectangulaire qui s'ouvre dans la paroi nord est décorée au fond d'une croix fleurie aux bras ornés de rinceaux, du côté gauche d'un motif géométrique — sorte d'X à doubles branches, aux surfaces vides remplies de demi-croix potencées —, du côté droit d'un motif végétal à palmettes.

Au-dessous de la niche est peinte une



FIG. 15. — Saint-Mercure, paroi nord : saint évêque et le prophète Élie.

d'une croix. Sur le type iconographique relativement rare de la Vierge tenant le Christ sur son bras droit, voir A. GRABAR, *Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique*, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, I, p. 531-533.

52. A titre d'exemple : psautier de Basile II (V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, fig. 130) ; Panagia Chalkéon (K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jhs. in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966, fig. 4) ; mosaïque de la Déisis à Vatopédi (G. MILLET, *Monuments de l'Athos, I. Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 4, 1) ; mosaïques de Cefalù, de la Chapelle Palatine et de Monreale (O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pl. 3, 27 b, 39, 43 b, 84).

53. O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, 1947, p. 28.

54. Ménologe de Basile II (V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, fig. 124) ; Daphni (*ibid.*, fig. 278).

55. Par exemple : Apôtres du Jugement dernier à Hagios Stephanos de Castoria ; chapelle de Sainte-Barbe à Göreme (L. BUDDÉ, *Göreme*, Düsseldorf, 1958, pl. 53) ; Torcello (V. LAZAREV, *op. cit.*, fig. 368).

56. Sur ce type iconographique, voir S. DER NERSESIAN, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, dans *Dumb. Oaks Papers*, 14, 1960, p. 81-85 ; D. PALLAS, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Munich, 1965, p. 125-128.

57. Il est représenté portant les mêmes vêtements, par exemple au couvent de Mavriotissa près de Castoria (S. PÉLÉKANIDIS, *op. cit.*, pl. 83).

58. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 125 ; K. PAPADOPOULOS, *op. cit.*, p. 37-38.

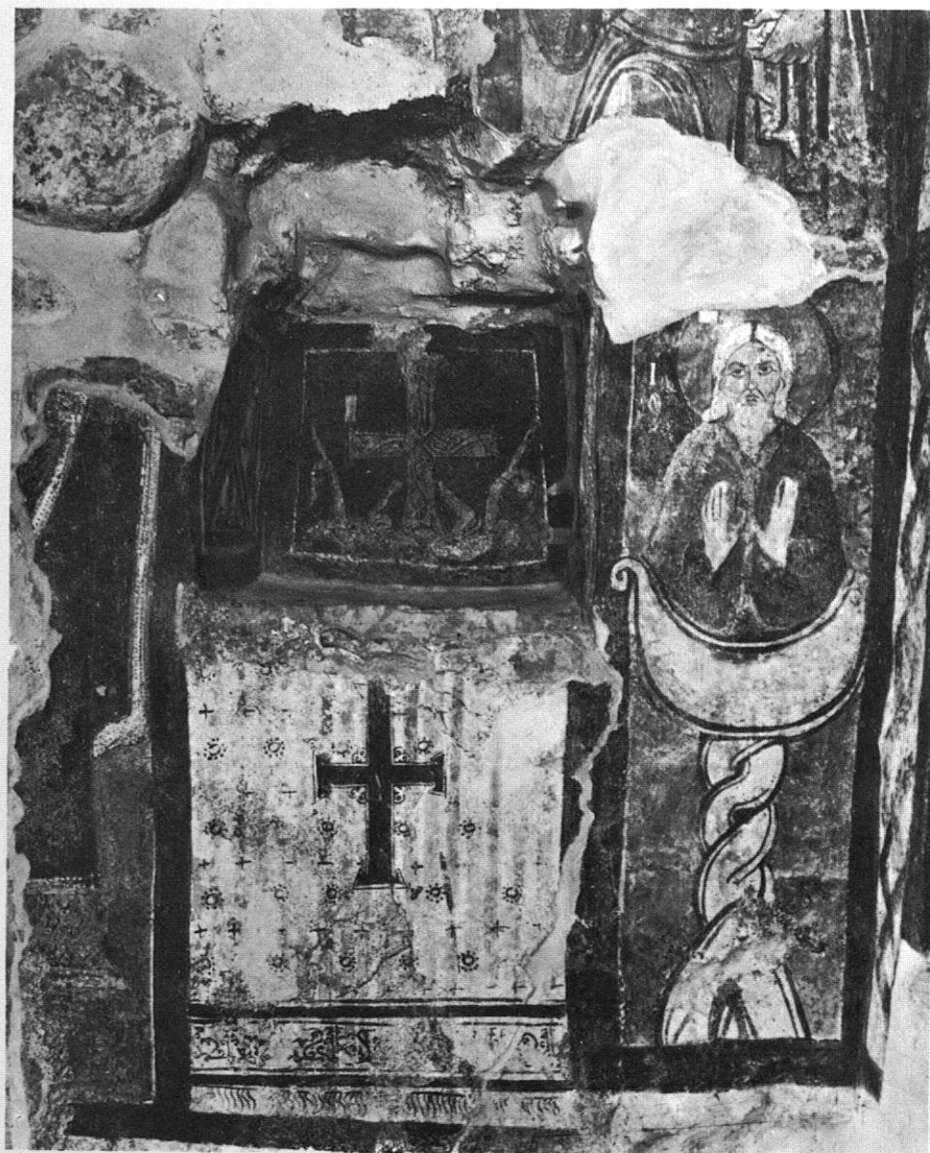


FIG. 16. — Saint-Mercure : extrémité est de la paroi nord.

*podéa*⁵⁹ (fig. 16) ornée au milieu d'une croix et dans la partie inférieure d'une bande de caractères pseudo-coufiques, encadrée de bandes horizontales et bordée en bas d'une frange. Le fond, peint de rayures gris-bleu, saumon, vert, ocre et blanc, est semé de petites croix et de cercles entourés de points. Le décor est peint en bleu-noir. Les bras de la croix, larges de 2,5-3 cm et doublés d'une ligne blanche,

se terminent en crochets ; les angles sont ornés de fleurs de lis stylisées.

Entre la niche et l'angle nord-est est représenté un saint stylite⁶⁰ (fig. 16, 17) aux longs cheveux blancs et à la barbe pointue, les mains levées devant la poitrine, c'est-à-dire en orant à la manière orientale ancienne⁶¹. La colonne torse sur laquelle il est juché se termine en une sorte de berceau. A gauche, on distingue les restes de l'inscription [O AΓ]ΙΟC. Il s'agit sans doute de saint Daniel le Stylite, représenté d'habitude tête nue, avec une barbe pointue assez longue, tandis qu'Alypius porte une barbe ronde plus courte et que Syméon l'Ancien et Syméon le Jeune ont généralement la tête recouverte du koukoulion⁶².

59. Sur la *podéa*, voir A. FROLOW, *La « Podéa », un tissu décoratif de l'église byzantine*, dans *Byzantion*, XIII, 1938, p. 461-504.

60. Sur les représentations de stylites, voir A. XYNGOPOULOS, *Οἱ στύλιται εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην*, dans *Ἑστ. Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν*, 19, 1949, p. 116-129.

61. Voir là-dessus A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 256, 288.

62. Daniel le Stylite est coiffé du koukoulion au clocher

Au-dessus du stylite est peint jusqu'à la hauteur des cuisses un saint pourvu d'une barbe rousse fourchue, vêtu d'une tunique bleue et d'un himation rouge. Il bénit et tient un rouleau fermé.

A gauche de ce personnage, au-dessus de la niche, était représenté un saint évêque, également jusqu'à mi-corps. Il n'en reste que la main gauche tenant devant la poitrine le Livre fermé.

Le registre supérieur était occupé, comme nous l'avons déjà dit, par des saints en buste, à échelle plus petite que celle des saints du registre inférieur. Les quatre premiers saints à partir de l'angle nord-ouest sont représentés à mi-corps, de face, s'appuyant sur la bande rouge délimitant les deux registres. Le premier est un jeune martyr imberbe, vêtu d'une tunique bleue et d'une chlamyde brun-rouge avec *tablion*. Il a les deux mains devant la poitrine. De la droite il tient une croix ; la gauche est ouverte. Suit un saint militaire dont la tête, l'épaule et le bras gauche ont entièrement disparu. Il s'appuie sur sa lance de la main droite et tient son épée de la main gauche. Il ne reste presque rien des deux figures suivantes.

D'après deux petits fragments conservés, on peut déduire qu'entre les quatre saints que nous venons de décrire et l'évêque figuré au-dessus de la niche étaient peints dans des médaillons entrelacés quatre saints en buste. Le troisième, à partir de la gauche, le seul conservé, est légèrement tourné vers l'abside et tient des deux mains un livre fermé.

Paroi sud (fig. 18). Les peintures de la paroi sud nous sont parvenues à l'état très fragmentaire. Nous les décrivons d'ouest en est, en commençant par le registre inférieur.

Près de l'angle sud-ouest sont représentées deux saintes appuyées sur la jambe gauche, le pied droit avançant obliquement. Celle de droite, vêtue de la tunique et du maphorion, tient la main droite contre la poitrine ; elle y serrait sans doute une croix, attribut des martyrs. Celle de gauche porte un costume d'apparat ; le *lôros* enveloppe la taille et le pied droit⁶³, pend de la main gauche qui tient un globe ; elle ramène la main droite devant la poitrine. S'agirait-il de sainte Catherine, de sainte Irène ou de sainte Euphémie ? Toutes trois sont représentées vêtues du même costume⁶⁴.



FIG. 17. — Saint-Mercure, paroi nord : saint stylite (détail).

A côté des deux saintes est peint un saint militaire monté sur un cheval rose, perçant de sa lance une figure couchée à terre, dont il ne reste que les fragments d'une cotte de mailles et de deux mains levées. Le manteau rouge du saint flotte derrière ses épaules. Le cheval qui se cabre ne s'appuie que sur la patte arrière gauche. On serait tenté d'identifier cette scène avec celle de saint Mercure à cheval terrassant Julien l'Apostat, thème rare qu'on retrouve dans

de l'Omorhokklissia, près de Castoria (XIII^e siècle ; E. STIKAS, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria*, dans *Byz. Zeitschr.*, 51, 1958, pl. X, fig. 14) et aux catholiques des monastères d'Olympiotissa, en Thessalie (inédit ; fin du XIII^e siècle ?) et de la Grande Lavra au Mont-Athos (1535 ; G. MILLET, *op. cit.*, pl. 130, 1). Dans le deuxième de ces exemples l'artiste représenta saint Daniel sous les traits de saint Syméon l'Ancien.

63. L'identification de la partie du *lôros* enveloppant le pied droit avec le thorakion de la tenue impériale, proposée jadis par le P. DE JERPHANION (*Le « Thorakion », caractéristique iconographique du XI^e siècle*, dans *La Voix des Monuments*, N.S., Rome-Paris, 1938, p. 263-278), a été réfutée par M. SOTIRIOU, *Τὸ λεγόμενον θωράκιον τῆς γυναικείας αυτοκρατορικῆς στολῆς*, dans *Ἑστ. Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν*, 23, 1953, p. 524-530.

64. Par exemple à Saint-Luc (G. TSIMAS - P. PAPAHDZIDAKIS, *Mosaïques d'Hosios Lukas*, Athènes, s.d., III, pl. 25) et sur des icônes du Mont Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 170, 183).

une miniature du Grégoire de Nazianze, Par. gr. 510⁶⁵, dans l'art copte⁶⁶ et sur une icône post-byzantine, œuvre du peintre Crétois Emmanuel Lampardos⁶⁷.

La figure suivante est un archange tenant de la main droite le labarum, de la main gauche recourbée un globe. Il est vêtu d'une magnifique dalmatique avec ornements brodés d'or, du

la main droite bénissant, l'enchirion et des fragments de l'omophorion et d'un livre fermé. Les deux évêques avaient sans doute la même attitude que celui représenté sur la paroi nord, entre la Vierge à l'Enfant et saint Élie.

La partie orientale du registre supérieur était décorée de médaillons entrelacés contenant des saints en buste. Il ne subsiste qu'une partie

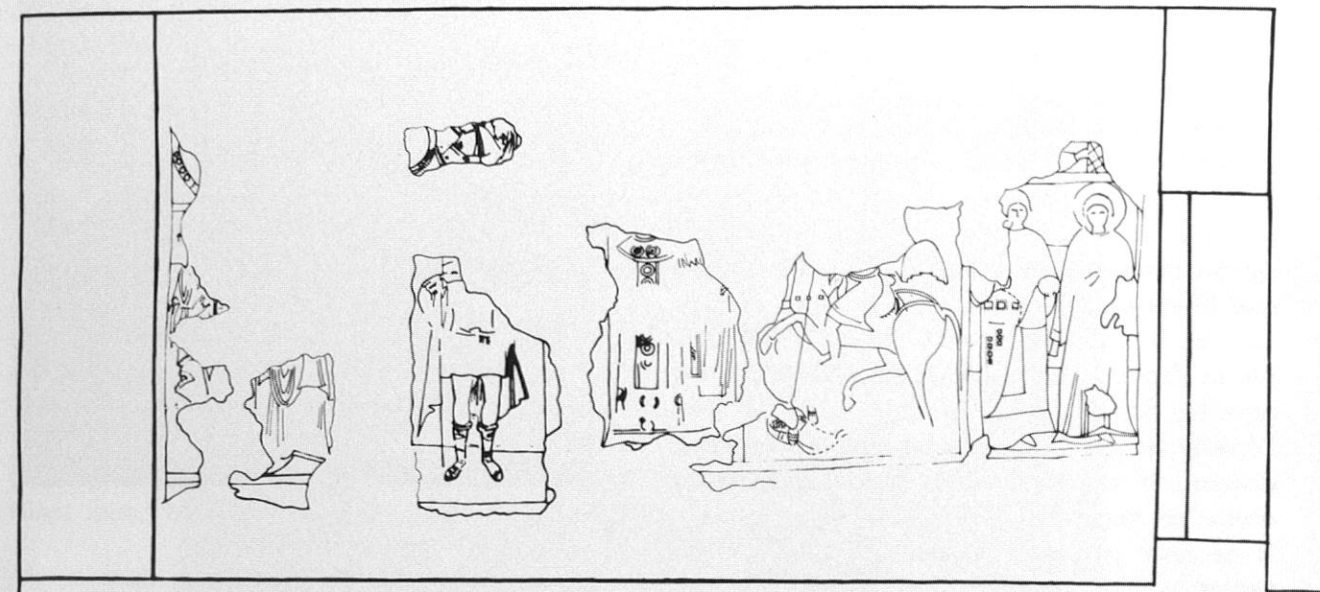


FIG. 18. — Saint-Mercure : paroi sud.

maniakion, de l'épitrachilion et d'un lôros qui pend du bras gauche.

Suit un saint militaire tenant une lance ; son corps porte sur les deux jambes. Il porte une tunique courte, ses jambes sont serrées par des bandelettes. Cette figure est postérieure aux autres peintures de la paroi, contemporaine du saint Nicolas et de la Vierge Paraclisis du mur nord, ainsi qu'en témoignent le modelé différent, les couleurs du fond, la position plus basse du panneau.

Entre ce saint et l'angle sud-est étaient représentées trois figures. Celle de droite a disparu. Au milieu était peint un évêque, dont il ne subsiste que la partie inférieure de la tunique bleue, du phélonion rose et de l'enchirion. Du saint de gauche, seuls sont conservés

du premier et du quatrième à partir de la gauche ainsi que la majeure partie du cinquième médaillon, au-dessus du saint militaire de la couche postérieure. Ce dernier médaillon contient le buste d'un saint vêtu de l'himation drapé sur la tunique, légèrement tourné vers l'abside et tenant des deux mains un livre fermé. D'après les restes de l'inscription ([O] ΑΓΓ[Ι]ΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟ[Ι]ΛΟΓΟC Ο ΑΠΟ[Ι]CΤΟΛΟC), il s'agit de saint Jean l'Évangéliste. A l'autre extrémité de la paroi, au-dessus de la sainte vêtue du maphorion, on distingue les restes d'un personnage en buste, s'appuyant sur la bande rouge, ayant la même pose que le premier martyr du registre supérieur de la paroi nord. Le registre supérieur du mur sud était donc probablement décoré de cinq figures en buste et de face dans la partie ouest et de cinq figures vues de trois quarts, peintes dans des médaillons, à l'est. La paroi nord était décorée de huit saints seulement (dont quatre dans des médaillons), à cause de la niche, au-dessus de

laquelle avaient été peints deux personnages à mi-corps.

La chute des fresques a révélé en certains endroits les restes d'un premier décor sommaire tracé en rouge⁶⁸. Entre les deux absides, près du genou de saint Étienne, sont dessinés des rectangles. Sur la façade sont tracées des lignes en zigzag ; à droite de l'entrée sont peints une croix pattée et un poisson sur lequel est écrit le mot ΘΕΟ ou ΘΕΟΥ.

4. Les ornements

Les ornements, peu nombreux, comblent les vides sur la paroi est, au sommet des voûtes des absides et couvrent les parois de la niche.

L'espace compris entre l'abside de droite et le mur sud est rempli par un rinceau orné de demi-palmes. Ce motif est réservé sur un fond rouge et bleu clair. Un motif analogue emplit le sommet de la voûte de l'abside sud. Le champ est ici rouge, ocre et vert foncé. On rencontre le même rinceau dans des fresques et des miniatures du XI^e au XV^e siècle⁶⁹.

Le sommet de la voûte de l'abside de gauche est orné d'une palmette d'où poussent deux demi-palmes. Un motif analogue décore la paroi est de la niche du mur nord. Les palmes de l'abside, couleur vert clair aux contours blancs, sont peintes sur fond ocre. Celles de la niche sont blanches ; elles sont réservées sur un fond rouge, bleu et ocre. Nous les retrouvons sur des fresques et des miniatures du XI^e au XIV^e siècle⁷⁰.

La plus grande partie de l'espace compris entre l'abside de gauche et le mur nord est occupée par deux bandes entrelacées, ocre et rouge, formant des losanges, sur un fond bleu clair (fig. 4). Plus haut, on discerne les restes d'un rinceau.

Le côté ouest de la niche est décoré, comme nous l'avons déjà dit, de doubles bandes diagonales vertes inscrites dans un rectangle de même couleur ; les espaces vides sont occupés par des demi-croix potencées rouges. Le décor se détache ici sur un fond blanc.

5. Caractère des peintures

Le décor a été peint *al fresco*, ce qui explique comment il a pu résister pendant trois quarts de siècle aux intempéries. Il a été appli-

qué sur un enduit dont l'épaisseur varie de 0,5 à 1,5 cm, à cause des irrégularités du mur.

Son état fragmentaire ne permet de fixer avec certitude l'étendue du travail effectué en une journée qu'en trois endroits : sur la paroi est, la vision théophanique a été peinte la première, en une seule journée ; saint Étienne, les deux absides, ainsi que les espaces entre celles-ci et les murs latéraux ont nécessité cinq *giornate*. A l'extrémité ouest de la paroi nord les quatre saints en buste du registre supérieur constituent une *giornata*, qui a précédé la décoration du registre inférieur où saint Élie et l'évêque inconnu d'une part, la Vierge à l'Enfant de l'autre, enfin, sainte Marina assommant Belzébuth, représentent trois *giornate*, peintes de la droite vers la gauche. A l'extrémité ouest de la paroi sud les deux saintes ont été peintes en une journée, après le saint cavalier.

L'enduit est soigneusement poli. Nous n'y avons pas trouvé trace des incisions pratiquées d'habitude pour guider le peintre lors de l'application des couleurs.

Le modelé peut être mieux étudié sur les figures des absides, qui sont bien conservées. La chair est modelée en une teinte ocre. Les contours et les détails sont tracés en brun-rouge, d'une main sûre et rapide. Les ombres sont peintes en vert très clair, les saillies rehaussées d'un trait blanc. De faibles taches rouges marquent les joues. Le relief est très peu marqué, la ligne joue un rôle presque exclusif.

68. Voir à ce sujet G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 2, Paris, 1942, p. 401 ; J. LA-FONTAINE, dans *Cah. Arch.*, XII, 1962, p. 269 ; N. et M. THIERRY, dans *Journal des Savants*, 1963, p. 9 ; R. CORMACK, dans *Journal of the British Archaeological Association*, XXX, 1967, p. 27. Autres exemples de dessins sur la surface extérieure des murs, imitant surtout le décor céramoplastique : A. ORLANDOS, dans *'Αρχαίον Βυζ. Μνημείων 'Ελλάδος*, 3, 1937, p. 83 ; N. MOUTSOPOULOS, dans *Χαριστήριον εἰς 'Αν. Κ. 'Ορφανίδου*, II, Athènes, 1966, p. 144-146.

69. Par exemple dans les rouleaux d'Exultet de Bari (vers 1000), Pise 2 (XI^e siècle), Casanatense (XII^e siècle) et Troia 2 (début XII^e siècle) : M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. VIII, IX, XI, LXXXIV, CXVIII, CLXX ; à Arilje (1296) : Z. JANC, *Ornamenti Freska iz Srbije i Makedonije*, Belgrade, 1961, fig. 278, 281 ; à Gračanica (1318-21) : Z. JANC, *op. cit.*, fig. 281 ; dans l'évangile N° 87 de la Bibliothèque nationale d'Athènes (XIV^e-XV^e siècle) : P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienne, 1917, fig. 91.

70. Par exemple dans l'Exultet de Bari : M. AVERY, *op. cit.*, pl. VIII ; à Karanlık, Elmalı et Çarıklı Kilise en Cappadoce (seconde moitié du XI^e siècle) : JERPHANION, *op. cit.*, pl. 99, 102-104, 111, 113, 115, 117, 120, 129, 130 ; à la métropole de Mistra (vers 1300) : G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 87, 6 ; à Žiča (1316) et Dečani (vers 1350) : Z. JANC, *op. cit.*, fig. 302, 308, 310.

65. Fol. 409 v° : H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, pl. LIV. Julien vient de tomber de sa monture, qui continue à galoper.

66. St. BINON, *op. cit.*, n. 22, p. 128-129.

67. St. BINON, *op. cit.*, p. 127-128.

L'expression est calme et résolue. Les traits sont schématisés. Les grands yeux au regard illuminé sont encadrés de longs sourcils arqués. La ligne dessinant la paupière supérieure rejoint presque la chevelure (Basile). Les sourcils sont soulignés sur le front de deux lignes blanches ; une troisième ligne fortement incurvée est dessinée entre eux.

Un seul bord du nez long, droit et large est dessiné, solidaire du sourcil. Le contour inférieur du nez a la forme d'un croissant⁷¹. L'arête nasale est modelée de vert clair.

Le sillon vertical sous-nasal est marqué par un point très sombre, entouré d'une ligne blanche⁷². Les moustaches ne se rejoignent pas sous le nez ; ceci est surtout apparent dans les cas où leur couleur est sombre (Élisée, Basile). Tania Velmans a étudié un phénomène analogue dans les fresques d'une église d'Eubée, datant des environs de 1300 ; elle y voit une influence de l'art roman, tout en admettant que le procédé se rencontre en Cappadoce dès le x^e siècle⁷³. La moustache nettement séparée

en deux n'est peut-être pas aussi commune dans l'art byzantin que dans l'art roman ; on la rencontre cependant assez souvent dans les peintures byzantines de style « expressif » (voir *infra*, p. 178) qu'il s'agisse d'œuvres émanant de l'art des grands centres⁷⁴ ou nettement provinciales⁷⁵ et elle apparaît aussi dans des peintures de style plus pictural, plus « male-risch »⁷⁶. Plutôt qu'une influence romane, il faudrait voir là une survivance de l'art paléochrétien, dont procèdent aussi bien l'art byzantin que l'art roman⁷⁷.

La bouche est schématisée à l'extrême : la lèvre supérieure est marquée par deux triangles opposés, dressés sur un trait épais. La lèvre inférieure, charnue, est soulignée d'une ligne légèrement incurvée⁷⁸.

Les oreilles sont souvent dissimulées, en partie, sous les cheveux. Quand elles se montrent, elles sont en forme d'amande. Les détails intérieurs sont schématisés en un triple trait curviligne⁷⁹.

Quant à la chevelure, chez les personnages

71. Le procédé sera repris au début du XIII^e siècle par l'un des peintres de l'église de la Vierge à Studenica (G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pl. 40, 41, 3-4), au début du XIV^e par ceux de la Bogorodica Ljeviška de Prizren (P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto na zografite Mihailo i Eutibij*, Skopje, 1967, fig. 134, 136).

72. On retrouve une schématisation aussi poussée, par exemple, dans les mosaïques de Saint-Luc (G. TSIMAS - P. PAPAHAZIDAKIS, *Mosaïques d'Hosios Lukas*, I, pl. 57, 58 ; II, pl. 16, 34, 38, 40) et de Sainte-Sophie de Kiev (V. LAZAREV, *Mosaïki Sofij Kievskoj*, Moscou, 1960, pl. 2, 52, 65, 67, 71, 90-92).

73. T. VELMANS, *Deux églises byzantines du début du XIV^e siècle en Eubée*, dans *Cab. Arch.*, XVIII, 1968, p. 203. Sur ces fresques, cf. M. CHATZIDAKIS, *Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce*, dans *L'art byzantin au XIII^e siècle*. Symposium de Sopotani, Belgrade, 1967, p. 71-72. On y trouvera la date correcte (1296), déduite du mois, du jour et de l'indiction.

74. Thessalonique, Sainte-Sophie, mosaïques de la coupole (A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, Paris, 1957, fig. 122, 133, 134) ; Constantinople, Sainte-Sophie : Christ du tympan de la porte royale (*ibid.*, fig. 121) ; Saint-Luc (TSIMAS-PAPAHAZIDAKIS, *op. cit.*, I, pl. 50, 58, 59 ; II, pl. 26 ; III, pl. 29, 44) ; Kiev, Sainte-Sophie (V. LAZAREV, *op. cit.*, pl. 2, 43, 65).

75. A titre d'exemple : icône à Lefkoniko (A. PAPA-GEORGIOU, *Icones de Chypre*, Paris-Genève-Munich, 1969, p. 17) ; Santorin, Piskopi (A. ORLANDOS, dans 'Αρχαῖον Βυζ. Μνημείων 'Ελλάδος, 7, 1951, pl. II, XI) ; Kalyvia Kouvara, Saint-Georges (M. CHATZIDAKIS, *art. cit.* n. 73, fig. 10) ; Kouneni (Crète), Saint-Georges (*ibid.*, fig. 26).

76. Par exemple Nicée, Dormition, mosaïques du narthex (V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, fig. 270, 272) ; Monreale (E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palerme, 1960, fig. 40, 50, 54 ; pl. 23, 40, 41) ; Episkopi d'Eurytanie (M. CHATZIDAKIS, *l.c.*, fig. 4).

77. Parmi les exemples de moustaches séparées en deux dans la peinture paléochrétienne, nous nous bornons à

mentionner une miniature de la Chronique Alexandrine (A. GRABAR, *Christian Iconography*, Londres, 1969, fig. 235) et certaines figures de S. Apollinaire Nuovo, de Saint-Vital et de S. Apollinaire in Classe à Ravenne (F.W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden, 1969, fig. 121, 124, 127, 336, 356, 357, 372, 395). Ce n'est pas là le seul trait commun entre la peinture romane et la peinture byzantine de style « expressif » ; N. THIERRY a déjà souligné l'existence de procédés similaires de schématisation des traits et de la draperie (*Cab. Arch.*, XV, 1965, p. 148-149 ; *Journal des Savants*, 1968, p. 60). Ils devraient être attribués à l'origine commune de ces deux styles. La moustache séparée en deux a survécu aussi dans la peinture chrétienne orientale ; cf. par ex. quelques icônes du Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 17, 19, 22, 23) et de nombreuses miniatures arméniennes (L. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, pl. 41, 67, 81, 121, 123, 124, 167). Là encore il s'agit d'une ressemblance due à une tradition commune, qui s'appuie sur l'art chrétien des IV^e-VI^e siècles. Voir à ce sujet les remarques d'André GRABAR, dans N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. XI.

78. Cf. saint Grégoire et saint Sabbas à Saint-Luc (G. TSIMAS - P. PAPAHAZIDAKIS, *op. cit.*, II, pl. 79 ; III, pl. 143), certaines figures de la crypte de cette église (inédites), les fresques de Yusuf Koç Kilisesi et d'Eski Gümüş en Cappadoce (N. THIERRY, *Un style byzantin schématique de Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, 1968, p. 50).

79. On retrouve cette formule sur quelques fresques de Saint-Luc (M. CHATZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, dans *Cab. Arch.*, XIX, 1969, p. 133, fig. 7 ; p. 145, fig. 25 ; p. 147, fig. 28), à Sainte-Sophie de Kiev (O. POWSTENKO, *The Cathedral of Saint Sophia in Kiev*, New York, 1954, pl. 87), à Yusuf Koç Kilisesi en Cappadoce (N. THIERRY, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, 1965, p. 632, fig. 5), à la Chapelle Palatine de Palerme (G. MILES, *Byzantium and the Arabs*, dans *Dumb. Oaks Papers*, 18, 1964, fig. 56), à Scalea (Calabre ; G. MUSOLINO, *Calabria bizantina*,

ayant de longs cheveux blancs (stylite, Élie), elle est partagée au milieu par une raie, d'où tombe sur le front une petite mèche. Chez les personnes d'âge moyen (Élisée, Basile), une large mèche (σγοῦδος) recouvre une partie du front. Mercure a le front bas, à peu près entièrement recouvert par les cheveux. Les barbes, assez longues, taillées en pointe, se terminent en deux petites mèches frisées⁸⁰.

À l'intérieur des mains, deux traits divergents indiquent le départ du pouce et des doigts pliés. Les ongles sont soigneusement marqués. Les mains bénissent d'ordinaire avec l'auriculaire et l'annulaire pliés, touchant de leur extrémité le pouce ; les autres doigts sont légèrement fléchis, la paume tournée vers l'extérieur⁸¹. Les seules exceptions sont fournies par les évêques des parois nord et sud : le pouce et l'annulaire se rejoignent, la paume est tournée vers la poitrine⁸².

Les pieds nus ou chaussés de sandales sont larges ; ceux qui portent des chaussures sont au contraire très petits⁸³.

Les figures sont peintes à une échelle plus petite que nature ; celles de la paroi ouest sont un peu plus grandes que les autres (environ 1,55 m contre 1,30 - 1,40 m). Elles dépassent souvent leur cadre.

Les attitudes, les proportions des figures, le drapé varient suivant les poncifs utilisés. Dans la plupart des figures l'artiste suit la norme classique, parfois même les proportions sont assez allongées⁸⁴. Ailleurs, et c'est le cas du prophète Élie de l'abside et des saints militaires, la stature est ramassée, les jambes surtout sont courtes⁸⁵. Les gestes sont souvent élégants, les poses aisées, le poids du corps portant sur la jambe gauche, la jambe droite avançant obliquement ; les draperies tombent en plis amples et naturels (cf. les deux saintes de la paroi sud, l'évêque et saint Élie de la paroi nord). Ailleurs (figures des absides, saint militaire près de l'entrée) le corps est mal posé, les pieds sont vus presque d'en haut, les gestes ont une certaine raideur, les plis n'épousent pas la forme du corps, le drapé délimite nettement les surfaces, selon un procédé courant au XI^e siècle ; les membres du corps acquièrent ainsi leur autonomie, les parties l'emportent sur l'ensemble⁸⁶. Dans ce cas, les plis forment souvent des angles homologues, selon un pro-

cédé assez courant dans la peinture byzantine (Élie, Élisée et Basile de la paroi est).

Le drapé est quelquefois tout à fait irrational, tels les faisceaux de plis partant des genoux de la Vierge à l'Enfant, de sainte Marina et de saint Élie, tandis que leurs pieds sont tout droits. Le bord inférieur de la tunique des évêques et de la sainte à l'extrémité ouest du mur sud, se replie formant une ligne brisée, selon un procédé en vogue dans l'art byzantin moyen et tardif.

A première vue on pourrait croire que deux maîtres différents ont travaillé à Saint-Mercure. Ceci n'est pourtant pas le cas. Il suffit, en effet, de comparer les mains des saints de l'abside à celles des figures si différentes de la paroi nord, les plis irrationnels au-dessous du genou d'Élie à ceux de la Vierge à l'Enfant, d'une facture plus molle, mais de conception identique, le décor des épitrachilia, enchiria et épimanika de saint Basile et de l'évêque de la paroi nord, pour se rendre compte que la différence est plutôt due aux poncifs différents qui furent utilisés.

Le costume des martyrs et des saints militaires, les éléments accessoires de la tenue épiscopale sont surchargés de décors géométriques et végétaux stylisés. Le motif géométrique le plus fréquent est un quadrillage dont les vides sont remplis de croix potencées, cantonnées de points blancs (tuniques des figures orantes, manteau de sainte Marina, tunique et manteau de saint Mercure ; fig. 19 a) ; dans un cas, les carrés sont centrés de cercles perlés (manteau de l'orante à droite de la porte ;

Venise, 1966, fig. 47) et à l'ancien catholicon du monastère de Myrtia, en Étolie (P. VOCOTOPOULOS, dans 'Αρχαῖον Δελτίον, 22, 1967, *Chroniques*, pl. 240 a). Tous ces monuments datent du XI^e ou du XII^e siècle.

80. Le même procédé est utilisé, entre autres, par les mosaïstes de Saint-Luc en Phocide ; G. TSIMAS - P. PAPAHAZIDAKIS, *op. cit.*, I, pl. 46, 58, 60 ; II, pl. 2, 21.

81. Sur cette manière de bénir, cf. E. FEHRENBACH, dans *DACL*, II, col. 755-757 (s.v. Bénir, manière de).

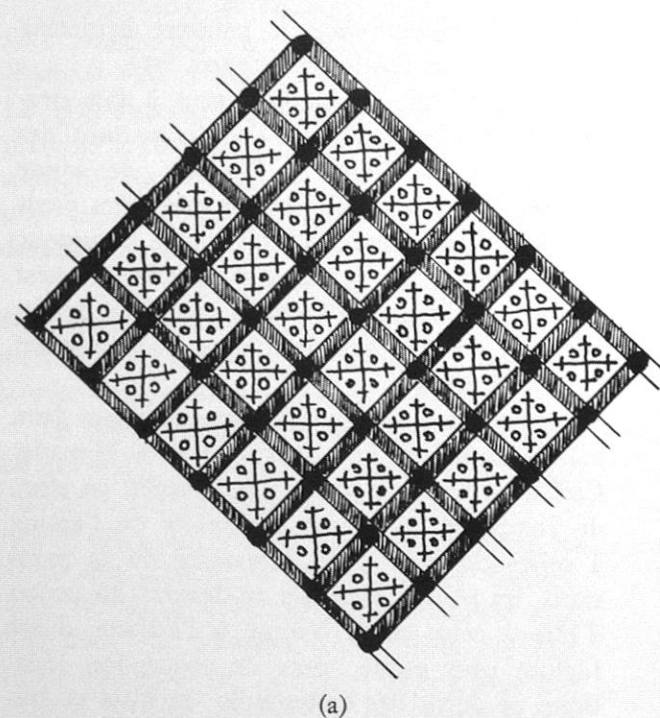
82. C'est la bénédiction « grecque » ; *l.c.*, col. 752-755.

83. Cf. la différence entre l'évêque et saint Élie de la paroi nord, fig. 15.

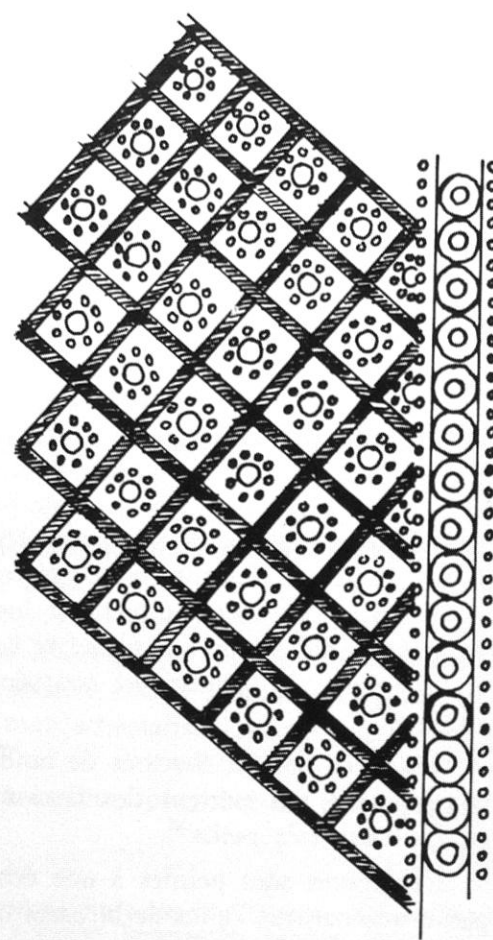
84. Chez la Vierge de la paroi nord le rapport entre la tête et le corps est de 1:9, chez l'évêque de la même paroi de 1:8,4.

85. Prophète Élie de l'abside 1:6,5.

86. Cf. entre autres les mosaïques du catholicon et les fresques de la crypte de Saint-Luc, certaines mosaïques de Sainte-Sophie à Kiev. Sur cette tendance à la géométrisation et à la division du drapé en surfaces segmentées, voir M. CHATZIDAKIS, *Monuments byzantins d'Asie et de Béotie*, Athènes, 1956, p. 15-16 ; K. PAPADOPOULOS, *op. cit.*, p. 107-108.



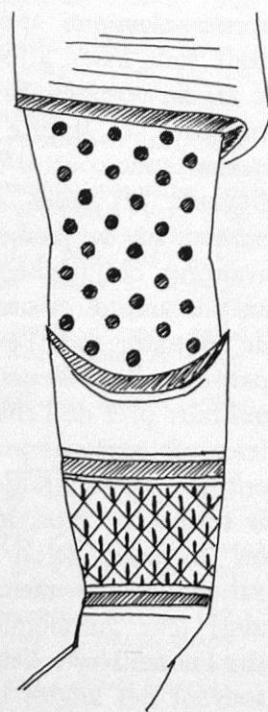
(a)



(b)



(d)



(c)

FIG. 19. — Saint-Mercure : décors des costumes.

fig. 19 b). Parfois le quadrillage est plus serré ; dans les vides sont peints des traits verticaux (bord de la tunique de l'orante près de l'entrée, épitrachilion de saint Basile, chausses des saints militaires ; fig. 19 c-d) ou de petits cercles (bord de la tunique de sainte Marina et de la sainte tenant un globe, enchirion de saint Basile). Les bas des saints militaires sont semés de cercles (fig. 19 c). Le bord des vêtements est souvent orné de perles ou d'une série de deux cercles concentriques. La partie inférieure de l'épitrachilion de saint Basile et de l'évêque de la paroi nord est parée d'un damier, l'enchirion de petites croix (fig. 19 d). Le maniakion, l'oracion et les manchettes des martyrs, l'épitrachilion, l'enchirion et les épimanika des évêques, le médaillon entourant le Christ Pantocrator sont ornés de rinceaux, d'où partent des demipalmettes.

Les couleurs sont peu variées. Les vêtements sont peints en ocre, brun-orange, rouge, rouge-brun et bleu clair ; leurs accessoires en rouge, noir et ocre ; les nimbes couleur ocre sont bordés de rouge et de blanc. Les plis sont indiqués au moyen de traits rouges ou noirs, doublés souvent de lignes blanches qui les accentuent ; les contours sont rouges, verts (saint Étienne) ou blancs (partie droite de saint Étienne). Le fond est bleu au-dessus des épaules, vert au-dessous des genoux, ocre au milieu⁸⁷. Ces bandes, qui évoquent le sol, le plan d'horizon et le ciel, sont délimitées par un trait blanc (paroi nord, abside nord, mur entre les deux absides où est figuré saint Étienne) ou par des festons (abside sud, paroi sud).

6. Système décoratif

Le décor essentiellement hagiographique rapproche la chapelle corfiote d'une série d'églises du IX^e-XI^e siècle, où ne sont représentées que des figures isolées⁸⁸. Ce genre de décoration, qui apparaît dès l'époque paléochrétienne, a été sans doute influencé par des exemples analogues de l'art païen, tel l'hypogée du Viale Manzoni à Rome (III^e siècle), par les images ex-votos des sanctuaires chrétiens et par les litanies aux saints⁸⁹. Repris dès la première victoire des iconolâtres, après le concile de 787⁹⁰, le décor hagiographique connut un essor particulier à Constantinople même, dans la

deuxième moitié du IX^e siècle⁹¹. Demus y voit une manifestation de la nouvelle attitude envers les images, formée par les apologistes de l'iconolâtrie⁹², tandis que, selon d'autres auteurs, on ne fit que reprendre, au lendemain du triomphe de l'orthodoxie, les thèmes de l'iconographie pré-iconoclaste⁹³.

Au XI^e siècle, c'est la décoration fondée essentiellement sur le cycle évangélique qui l'emporte ; on assiste même à des contaminations de décors hagiographiques, où sont insérées quelques scènes évangéliques (Saint-Luc en Phocide⁹⁴, Triconque de Tağar⁹⁵, Yusuf Koç Kilisesi près de Maçan⁹⁶ et Ayvalı Köy près d'Ürgüp⁹⁷ en Cappadoce, chapelles apu-

87. Selon certains auteurs, le fond divisé en trois bandes horizontales serait un signe de haute époque ; cf. N. THIERRY, *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce : Aşıkeli Ağa Kilisesi*, dans *Cab. Arch.*, XVIII, 1968, p. 62, n. 63. Remarquons qu'en Grèce le fond tripartite se rencontre souvent dans des fresques beaucoup plus récentes, comme celles de la couche paléologue à Saint-Mercure même (*supra* p. 161, n. 45) et de nombreux décors du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle (à titre d'exemple : G. MILLET, *Monuments de l'Atlios*, Paris, 1927, pl. 118, 3, 130, 2, 139, 3-4, 147, 170, 2, 171, 190, 1-2, 191, 193, 256, 2, 257, 2 ; S. PÉLÉKANIDIS, *Ka-storiki*, pl. 115, 116 b, 192, 247, 248 ; A. XYNGOPOULOS, *Σχεδιασµα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την "Αλωσιν*, Athènes, 1957, pl. 65, 1.

88. Sur ce genre de décor, voir A. FROLOW, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage*, dans *Études Byzantines*, III, 1945, p. 47, 69-79 ; A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1945, II, p. 117-128, 310-316 ; O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, 1947, p. 52, 54 ; S. DER NERSESSIAN, *Le décor des églises du IX^e siècle*, dans *Actes du VI^e Congrès International d'Études Byzantines*, Paris, 1951, II, p. 315-320 ; P. SPECK, *Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800*, dans *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, III, Belgrade, 1964, p. 333-344 ; K. WESSEL, dans *RbK*, I, col. 668-673 (s.v. Bildprogramm).

89. A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 118-128, 296-301. 90. Églises des monastères de Sakkoudion, en Bithynie, et du Stoudiou, dans la capitale ; P. SPECK, *l.c.*

91. Exemples connus : Chrysotriklinos, église de la Vierge décrite par Photius dans sa X^e Homélie, catholicon du monastère de Kauléas ; à Sainte-Sophie le décor hagiographique est complété par des théophanies (Pentecôte, Pantocrator entouré d'anges, Baptême, probablement Transfiguration) qui décorent les voûtes des galeries nord et sud (C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, p. 98). Quelques manuscrits du IX^e siècle (*Sacra Parallela* de saint Jean Damascène, Par. gr. 923 ; Homélies de saint Grégoire de Nazianze, Ambr. gr. E 49-50 inf.) sont décorés dans le même esprit ; les figures isolées y tiennent une place prépondérante.

92. O. DEMUS, *op. cit.*, p. 54.

93. P. SPECK, *op. cit.*, p. 334, avec bibliographie antérieure.

94. E. DIEZ - O. DEMUS, *op. cit.*, plan après la p. 117. 95. M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, III, plan XXXV.

96. N. THIERRY, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, 1965, p. 630.

97. *Ibid.*, p. 633. Sur la date voir l'article du même auteur cité *supra*, p. 168, n. 78.

liennes⁹⁸). Le décor composé uniquement de figures isolées ne subsiste que dans d'humbles monuments de la périphérie (Direkli Kilise et chapelle 21 de la région de Göreme en Cappadoce⁹⁹, Saint-Mercure à Corfou, chapelles de l'Italie méridionale¹⁰⁰).

Certains des cycles hagiographiques obéissent à un système rigoureux ; ainsi, à Sainte-Sophie de Constantinople, dans l'église décrite par Photius et au monastère de Kauléas, le Christ occupait la coupole, la Vierge la partie sphérique de l'abside ; les saints étaient répartis sur les voûtes et les parois selon leur rang dans la hiérarchie céleste. Ailleurs, il n'y a pas de système apparent dans le choix des personnages ; c'est surtout le cas pour les églises décorées de panneaux isolés, véritables ex-votos ajoutés à des occasions différentes¹⁰¹. La préférence est donnée aux saints locaux et à ceux

auxquels les donateurs portaient une dévotion particulière.

A Saint-Mercure on a adopté un système mixte, bien que toutes les peintures du décor original aient été exécutées d'une seule venue. Les saints Élie et Mercure, sous le vocable desquels l'église était placée, occupent les places d'honneur dans les absides, selon un usage qui remonte aux anciens martyria, se maintint en Italie et en Cappadoce jusqu'aux environs de l'an mille, et dont nous connaissons une dizaine d'exemples en Grèce méridionale dans des monuments pour la plupart inédits, mais qui datent sans doute de la première moitié du second millénaire¹⁰². A côté d'Élie on plaça Élisée, son disciple ; les textes peints sur leurs rouleaux montrent leur relation étroite. Près de Mercure on a peint un des grands docteurs de l'Église, en l'occurrence saint Basile, de face, tenant un évangélaire, selon une pratique qui tendait à se généraliser à cette époque¹⁰³. Entre les deux absides on plaça le diacre saint Étienne en train d'offrir. Les diacres étaient placés près du sanctuaire dès la première moitié du XI^e siècle (Panagia Chalkéon, Sainte-Sophie d'Ochrid, Sainte-Sophie de Kiev). La pratique se généralisa à partir du XII^e siècle¹⁰⁴.

La vision théophanique du Christ, entouré des symboles des évangélistes et de séraphins, occupait généralement la place d'honneur à la conque de l'abside¹⁰⁵. L'existence à Saint-Mercure de deux petites absides obligea l'artiste à placer cette composition dans la partie supérieure du mur est ; elle domine ainsi à l'intérieur de l'église.

Les autres saints personnages sont répartis sur les parois sans ordre bien défini. La sainte Vierge, par exemple, occupe une place éloignée du sanctuaire, l'archange est placé au milieu du mur sud ; s'il s'agit de saint Michel, remarquons que celui-ci occupe plus tard la place à côté de la porte, en tant que gardien de l'église¹⁰⁶. Il y a toutefois lieu d'observer que les saintes sont toutes placées dans la partie occidentale du naos, qui était, comme le narthex, réservée aux femmes¹⁰⁷. La représentation des saints titulaires de l'église deux fois, aux absides et sur les parois nord et sud, ne devrait pas nous surprendre. Il s'agit là d'une pratique assez courante. A Saint-Eustache de Göreme, par exemple, le saint patron figure trois fois (en pied, en buste et dans une scène)¹⁰⁸.



FIG. 20. — Musée de Corfou : fresques du XI^e siècle provenant de la chapelle Saint-Nicolas à Kato Korakiana.

II. SAINT-NICOLAS

1. Généralités

A 25 minutes de marche au sud-ouest de Saint-Mercure, au pied d'une charmante colline couronnée par le petit monastère de Saint-Élie, sur le territoire de la commune de Kato Korakiana, se dressent les ruines d'une chapelle dédiée à Saint-Nicolas. C'est une petite basilique mesurant 10,30 × 4,55 mètres, dont le toit charpenté à double pente s'est écroulé depuis longtemps. La partie est de la paroi nord appartient au XI^e siècle, à en juger par

les restes de fresques conservés ; ailleurs, l'église daterait du XVII^e siècle¹⁰⁹.

L'essentiel du décor peint a disparu. Seules subsistent les fresques suivantes : à la voûte de l'abside, la Sainte Trinité (XVII^e siècle) ; sur la paroi est, près de l'angle nord-est, un petit fragment de rinceau, attribuable au XI^e siècle ; sur la paroi nord, de droite à gauche : un saint stylite ; saint Daniel le Stylite en buste, au fond d'une niche ; une podéa sous cette même niche ; le prophète Élie ; une sainte en costume royal et, au-dessus d'elle, les restes

109. Sur l'architecture de l'église, voir P. VOCOTOPOULOS, dans 'Αρχ. Δελτίον, 22, 1967, *Chroniques*, p. 372.

98. A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Rome, 1939, p. 35, 40.

99. M. RESTLE, *op. cit.*, III, plan LXII ; JERPHANION, *op. cit.*, I, 2, p. 474-476.

100. A. MEDEA, *op. cit.*, p. 35-43.

101. Le cas le plus connu est Saint-Démétrios de Thessalonique. Cf. les remarques d'Alba MEDEA sur les décors des chapelles apuliennes, *op. cit.*, p. 35.

102. A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 105-117, 318-319 ; C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis zur Mitte des 8. Jhs.*, Wiesbaden, 1960, p. 113-120. En Grèce, le saint patron est représenté dans l'abside des églises suivantes : Platsa (Magne), Saint-Nicolas ; Kaphiona (Magne), Saints-Théodore ; Kotraphi (Magne), Saint-Panteleimon (N. DRANDAKIS, *Εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ioannina, 1969, p. 31, n. 79) ; Hagia-Kyriakista-Sanidia (Cythère) (P. LAZARIDIS, dans 'Αρχ. Δελτίον, 20, 1965, *Chroniques*, p. 199) ; Frilinghianika (Cythère), Hagios Vlasios ; Mylopotamos (Cythère), Hagios Petros (P. LAZARIDIS, *l.c.*, p. 188) ; Livadi (Cythère), Hagios Andreas (P. LAZARIDIS, *l.c.*, p. 187) ; Anydroi (Crète), Hagios Nikolaos (G. GEROLA - K. LASSITHIOTAKIS, *Τοπογραφικὸς κατὰ λογὸς τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Héraklion, 1961, p. 35, N° 124, p. 121 ; Sarakina (Crète), Michail Archangelos (GEROLA - LASSITHIOTAKIS, *op. cit.*, p. 30, N° 81, p. 121). Comme dans le cas des orants (voir *supra*, p. 161, n. 43), il s'agirait, d'après les exemples conservés, d'un phénomène local, limité au Péloponnèse méridional, à l'île voisine de Cythère, aux régions avoisinantes de la Crète et, ainsi que le prouve la chapelle corfiote, aux Iles Ioniennes.

103. M. CHATZIDAKIS, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρώπο, dans Δελτίον Χρυσ. Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, pér. IV, I, 1959, p. 91-99, 168-169. Cf. G. BABIĆ, *Les discussions christologiques du XII^e siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines*, dans *Zbornik za Likovne Umetnosti*, 2, 1966, p. 9-29.

104. K. PAPADOPOULOS, *op. cit.*, p. 33-34.

105. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, p. 202-203.

106. A. XYNGOPOULOS, Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ Φύλαξ, dans Πρακτικὰ Χρυσ. Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1, 1933, p. 18 (= *Byz. Neugr. Jahrbücher*, X, 1932-34, p. 184).

107. Voir *supra*, p. 163, n. 58.

108. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, 1, p. 148, 150, 153.

d'un médaillon (toutes ces fresques datent du XI^e siècle, comme nous le verrons par la suite) (fig. 20) ; un saint en pied, de face, bénissant, vêtu de la tunique et de l'himation (XVII^e siècle) ; la Déisis et l'Annonciation (XIV^e siècle).

Étant donné l'état de ruine de l'édifice, les fresques du mur nord ont été détachées et transportées au Musée de Corfou, où elles furent restaurées¹¹⁰. Nous ne nous occuperons ici que des fresques attribuables au XI^e siècle.

2. Décor peint (description, iconographie)

Près de l'angle nord-est était représenté un saint stylite (fig. 20). Seules nous sont parvenues son épaule droite habillée de rouge brun et la majeure partie de la colonne torse sur laquelle il est perché ; elle est fort semblable à celle du stylite de saint-Mercure.

A côté, dans une niche arquée, est peint un saint en buste, de face, les mains levées

110. L'opération de détachement a été effectuée par une équipe de techniciens de l'Atelier Central de Restauration du Musée Byzantin d'Athènes sous la direction de MM. Tassos Margaritoff et Pierre Karayannis ; la restauration par la même équipe, cette fois sous M. Karayannis seul.

111. Cf. *supra*, p. 164, n. 61.

112. Remarquer l'emploi du sigle (A). Cf. *supra*, p. 157, n. 24.

113. A. FRANTZ, *Byzantine Illuminated Ornament*, dans *The Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 50-54 ; K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 85.

114. Sur ce geste d'allocution, voir E. FEHRENBACH, dans *DACL*, II, col. 757 (s.v. Bénir, manière de).

115. On lit la même inscription sur le rouleau que tient Élie au Protaton (G. MILLET, *Monuments de l'Atos*, pl. 9, 3).

116. Évangéliste dit de Nicéphore Phokas (XI^e siècle ; K. WEITZMANN, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hambourg, 1963, p. 63) ; couronne de Constantin Monomaque (*Propyläen Kunstgeschichte*, III, pl. 80) ; Cambazlı Kilise en Cappadoce (XI^e siècle ; N. et M. THIERRY, dans *Journal des Savants*, 1963, fig. 6-7) ; Piscopi de Santorin (vers 1100 ; A. ORLANDOS, dans *Ἀρχαίων Βυζ. Μνημείων Ἑλλάδος*, 7, 1951, pl. IX, fig. 29) ; Panaxiotissa, en Étolie (inédit) ; Hagios Stéphanos à Castoria (XI^e-XII^e siècle ; S. PÉLÉKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 98 b) ; icône en émail de l'Armoirie du Kremlin (XII^e siècle ; A. BANCK, *Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad-Moscou*, 1965, fig. 185) ; Koumbélidiki à Castoria (XIII^e siècle ; S. PÉLÉKANIDIS, *op. cit.*, pl. 107 a) ; église dite Ilk-Mihrab à Rhodes (A. ORLANDOS, dans *Ἀρχαίων Βυζ. Μνημείων Ἑλλάδος*, 6, 1948, p. 151, fig. 124) ; Salomon à l'église de la Dormition de Longanikos en Laconie (XIV^e siècle ; inédit) ; Cozia (1386 ; J. ȘTEFANESCU, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1930, pl. 16).

117. Quelques exemples ont été réunis par N. et M. THIERRY, dans *Journal des Savants*, 1963, p. 16. On pourrait citer parmi les exemples de transition entre la couronne curviligne et celle triangulaire une icône du Sinaï datant du X^e ou du XI^e siècle (K. WEITZMANN, dans *Frühe Ikonen*, pl. 23) et des mosaïques de la Née Moni (A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 112) et de Daphni (G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, pl. VII, 1).

devant la poitrine, paumes ouvertes¹¹¹. Il porte de longs cheveux blancs et une barbiche en double pointe, il est vêtu d'une chemise dégageant le cou et d'une tunique rouge-brun. De part et d'autre de sa tête on lit l'inscription, mal conservée, Ο ΑΓΙΟC ΔΑΝΗΗ[Α]¹¹². Il s'agit sans doute de saint Daniel le Stylite. L'intrados de l'arc est orné de lignes en zigzag peintes en brun sur fond blanc.

Au-dessous de la niche est simulée une podéa tissée (fig. 20), assez semblable à celle de Saint-Mercure : striée de bandes verticales vertes, rouges et jaunes, parsemée de petites croix et de cercles entourés de points, ornée au milieu d'entrelacs, au bas de bandes et de lignes horizontales et se terminant en franges. Des entrelacs du même genre décorent à partir du IX^e siècle nombre de manuscrits byzantins. Plus tôt ce motif avait été utilisé surtout dans les pavements en mosaïques¹¹³.

A gauche de la niche et de la podéa est représenté le prophète Élie en pied, de face (HAIAC) (fig. 20, 22). Vêtu d'une mèlote brique sur une tunique rouge, il porte la main droite à hauteur de la poitrine, la paume vers l'intérieur, médius et annulaire pliés et joints au pouce¹¹⁴ ; le bras gauche est plié et la main tient un rouleau avec les restes de l'inscription suivante, inspirée du Livre des Rois :

..... | XI MOY [OY KATA] BHÇETE
Y|ETOC EPH | THÇ ΓHC I MH | ΔΙΑ
CTOMA | (Zḡ Kúrios kaì ζḡ ἡ ψυχὴ μου·
οὐ καταβήσεται ὑετὸς ἐπὶ τῆς γῆς εἰ μὴ διὰ
στόματός μου)¹¹⁵.

L'épaule et le bras droit sont totalement détruits, sauf la main.

A côté d'Élie est représentée une autre figure de face (fig. 20, 21) : c'est une femme vêtue d'une somptueuse tenue royale avec dalmatique, maniakion et lôros, aux cheveux courts et bouclés, coiffés d'une couronne dont le sommet dessine un triangle ; les rares exemples de couronnes similaires que je connaisse s'échelonnent entre le XI^e et le XIV^e siècle¹¹⁶. Cette forme dérive sans doute de la couronne cylindrique basse, qui est fort commune pendant le XI^e et le XII^e siècle¹¹⁷. De la main droite sur la poitrine, poing fermé, il ne reste qu'une partie des doigts ; elle devait tenir un attribut, sans doute la croix des martyrs. L'extrémité du lôros est soulevée par la main gauche, totalement disparue, qui devait tenir un globe, à en juger

par des exemples analogues¹¹⁸. L'épaule et la main droite, la dalmatique et le lôros au niveau des cuisses sont partiellement détruits. A droite du visage il ne reste rien du fond, où devait être inscrit le nom de la sainte. S'agirait-il de sainte Catherine, de sainte Irène ou de sainte Euphémie ?

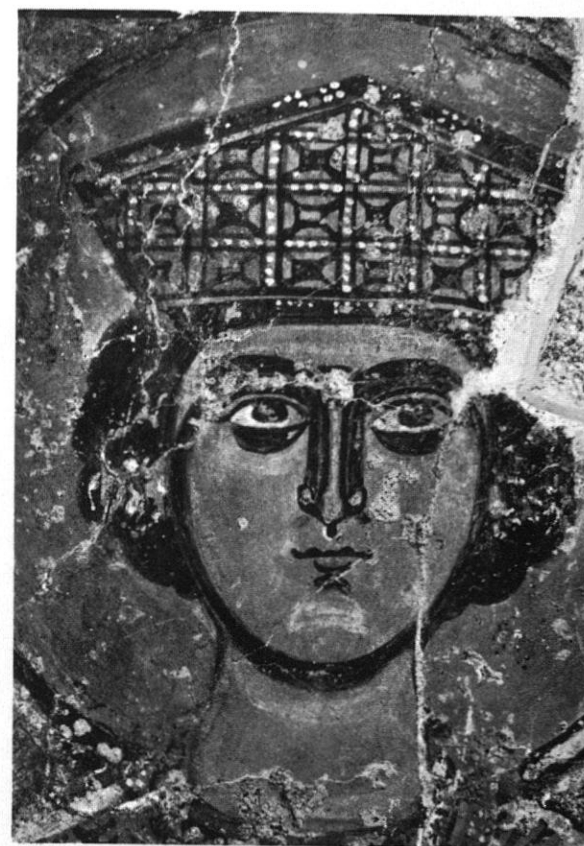


FIG. 21. — Musée de Corfou : sainte (détail d'une fresque provenant de Kato Korakiana).

Au-dessus de la sainte et séparé d'elle par une bande rouge, est conservé un fragment du registre supérieur. C'est la partie inférieure d'un médaillon contenant le portrait d'un saint en buste, de face, vêtu de la tunique et de l'himation. Ce médaillon est uni en bas à la manière des *rotæ syriacæ* à une portion de cercle, décorée d'une demi-palmette.

Sur la paroi est, près de l'angle nord-est, est conservé un petit fragment d'ornement végétal, peint en brun sur fond blanc.

3. Caractère des peintures

Les peintures que nous venons de décrire, sont exécutées *al fresco*, comme celles de Saint-

Mercure. Les registres sont limités par des bandes rouges, larges de 5-5,5 cm, bordées de blanc. La distance entre les bandes horizontales encadrant le registre inférieur varie de 1,58 m (sainte) à 1,63 m (Élie), les figures des saints sont donc plus petites que nature.

Le fond est exactement le même qu'à Saint-



FIG. 22. — Musée de Corfou : le prophète Élie (détail d'une fresque provenant de Kato Korakiana).

Mercure : vert clair en bas, jusqu'à la hauteur des genoux ; ocre, au bord supérieur en festons, jusqu'à la hauteur des épaules ; bleu dans la partie supérieure.

Le rendu des chairs peut être étudié sur les visages d'Élie et de la sainte (fig. 21, 22). Ici encore, les volumes sont à peine indiqués. Les contours et les traits des visages sont dessinés en rouge-brun. La chair ocre est modelée par des ombres tranchées vert foncé, rehaussée de quelques touches blanches au milieu du front et au-dessus des sourcils, sous l'ombre des paupières, autour de la fossette creusée au-dessous du nez, aux commissures des lèvres, au menton

118. Voir, par ex., G. et M. SOTIRIOU, *Icons du Sinaï*, I, fig. 170, 183.

et au cou. Les ombres sont très réduites. Celles du visage de la sainte sont schématisées à l'extrême sous la forme d'une épaisse ligne continue, partant des narines, s'arrondissant au-dessous des sourcils et soulignant le contour oval du visage.

Les yeux en amande ont le regard oblique. Le nez est droit, long et mince ; son arête est dessinée des sourcils aux narines par deux traits parallèles. Les sourcils d'Élie dessinent un S. Ceux de la sainte sont arqués ; entre les deux, la racine du nez est creusée par une espèce de triangle vert.

La bouche est petite, la lèvre supérieure très mince. Le menton de la sainte est rond et fort. Les longs cheveux blancs du prophète et du stylite sont partagés au milieu par une raie, qui laisse tomber une mèche minuscule sur le front. Les barbes courtes, modelées par quelques lignes vertes, se terminent en pointe (Élie) ou s'effilochent en deux mèches frisées (Daniel). La moustache et la barbe du prophète, fortement schématisées, forment deux espèces de poires renversées, l'une inscrite dans l'autre. Seules les oreilles de Daniel le Stylite sont visibles ; elles ont un contour trilobé, les détails intérieurs n'en sont pas marqués¹¹⁹.

Le tracé des mains et des pieds est simplifié à l'extrême : les ongles, les plis articulaires ne sont pas indiqués ; une ligne est tracée à la racine des doigts et des orteils¹²⁰.

La tunique rouge d'Élie est modelée par des ombres foncées et des lumières blanches. Elle tombe en plis droits du côté de la jambe portante ; du côté de la jambe fléchie une double ligne oblique s'unit à une autre verticale par de petits traits obliques, terminés en angle droit. A la hauteur du ventre et sur la jambe libre naissent des plis en forme d'angles homologues, comparables à ceux que nous avons rencontrés à Saint-Mercure (figures des absides, saint Mer-

cure excepté). Le bas de la tunique dessine un angle obtus aux branches incurvées. Les vêtements d'apparat de la sainte sont chargés de perles et de broderies. La tunique est brodée d'un quadrillage rempli de fleurs stylisées à quatre pétales aigus. Son bord inférieur, ainsi que le maniakion porté sur les épaules et l'orariion qui pend par devant sont ornés de rinceaux, semblables à ceux qui décorent les vêtements des évêques et des martyrs à Saint-Mercure. Le bord supérieur du maniakion présente un motif identique à celui des écailles de la cuirasse de saint Mercure. Le lôros et la couronne sont ornés d'un treillis de losanges bordés de perles¹²¹.

Quant au coloris, la gamme en est extrêmement réduite : rouge-brun d'abord, pour les vêtements, les contours, les traits du visage, les cheveux. Ocre ensuite, pour la carnation, les nimbes, une partie du fond. Vert pour les ombres et la partie inférieure du fond, bleu pour sa partie supérieure, blanc pour les vêtements, les inscriptions, les rehauts.

Les peintures de Saint-Nicolas diffèrent en divers points de celles de Saint-Mercure. Les yeux, le nez, les lèvres, les oreilles, la barbe, les doigts sont schématisés de façon différente ; les ombres sont beaucoup plus foncées ; le drapé, l'ornement ne sont pas toujours les mêmes. L'attitude calme, quasi transcendante des figures de Saint-Mercure, cède ici la place à une certaine tension exprimée par les plis anguleux, les bouches serrées, les yeux relativement petits cernés d'ombres foncées, dont le regard évite celui du spectateur. Les sourcils contractés d'Élie traduisent même une certaine angoisse.

Cependant, si les fresques de ces deux églises sont l'œuvre de maîtres différents, elles appartiennent incontestablement au même atelier. Le schéma iconographique est identique : saints de face alignés en deux registres, celui du haut comportant, au moins dans sa partie est, des bustes encadrés dans des médaillons. Au-dessous de la niche de la paroi nord, est peinte une podéa ; entre celle-ci et l'angle nord-est, un stylite juché sur une colonne torse. La stylisation linéaire diffère dans les détails, mais l'esprit en est le même. Les plis de la tunique de saint Élie en angles homologues, le décor en rinceaux et « écailles » des vêtements de la sainte anonyme à Saint-Nicolas

se retrouvent, identiques, à Saint-Mercure. Les couleurs sont les mêmes ; le fond tripartite, les lettres des inscriptions absolument semblables. Le peintre de Saint-Nicolas, moins lié aux prototypes, adoptant une schématisation et une palette plus hardies, serait-il postérieur de quelques années du maître qui décora Saint-Mercure, ou bien s'agirait-il d'artistes contemporains, qui appartinrent au même atelier itinérant, dont un groupe sous la direction d'un des maîtres, peut-être le plus âgé, s'occupa à peindre Saint-Mercure, pendant que l'autre, sous un second maître, le plus original des deux, décorait l'église voisine de Saint-Nicolas ? Cette deuxième hypothèse nous paraît plus probable.

III. SAINTS-JASON-ET-SOSIPATROS

1. Généralités

Aux fresques du XI^e siècle que nous venons de décrire et de commenter est apparentée par le style une figure d'évêque conservée dans l'église des Saints-Jason-et-Sosipatros, dans un faubourg de la ville actuelle de Corfou, à l'emplacement de la cité antique. L'église en question, connue dès le XVII^e siècle grâce aux inscriptions gravées de part et d'autre de l'entrée principale, est un bel édifice en croix inscrite à coupole octogonale, avec narthex, bâti en parement cloisonné et décoré de lettres coufiques en briques, isolées ou formant des frises. Nous croyons avoir prouvé dans une étude récente que ce monument, attribué jusqu'à présent au XII^e siècle, date en réalité du début du XI^e siècle, sinon de la fin du X^e¹²².

2. Description

La figure de saint Arsène, évêque de Corfou pendant le deuxième quart du X^e siècle (O ΑΓΙΟΣ ΑΠΙCENIO[C]), était peinte sur le mur est du narthex, près de l'angle nord-est¹²³. Le saint prélat était sans doute représenté en pied, mais seule la partie supérieure en est conservée (fig. 23). Il tient de la main gauche couverte un livre fermé, incliné, et bénit de la main droite levée devant la poitrine, l'annulaire et l'auriculaire joints au pouce, les deux autres doigts légèrement fléchis. Il porte le stikharion et le phelonion, ainsi qu'un omo-

phorion décoré de grandes croix latines. Il est légèrement chauve ; une petite mèche descend sur son front. Sa courte barbe s'effiloche en quatre mèches.

Les représentations de saint Arsène de Corfou parvenues jusqu'à nous sont fort rares. Je n'en connais qu'une autre datant de la période byzantine, celle qui orne le rouleau d'Exultet de la cathédrale de Bari¹²⁴. Le saint y est représenté de face, dans un médaillon, portant un omophorion à croix en forme d'hélice. Sa tête tonsurée et plutôt large est garnie de cheveux blancs qui couvrent une



FIG. 23. — Saints-Jason-et-Sosipatros : saint Arsène de Corfou.

119. Cf. saint Hermolaos à Saint-Jean de Göreme (vers 1070 ; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, fig. 42). On retrouve le contour trilobé dans les fresques de la crypte de Saint-Luc ; voir M. CHATZIDAKIS, dans *Cab. Arch.*, XIX, 1969, p. 139, fig. 17 ; p. 145, fig. 25 et 27.

120. Les artistes byzantins exécutaient d'habitude sommairement les mains et les pieds et accordaient au contraire toute leur attention au visage. Cf. les remarques de M. CHATZIDAKIS, *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, dans *The Art Bulletin*, 49, 1967, p. 198-199 et n. 7, 205 et n. 45.

121. Sur ce motif qu'on retrouve au XIV^e siècle sur les fresques archaïsantes de Zemen, voir A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 202.

122. P. VOCOTOPOULOS, *Περὶ τὴν χρονολόγησιν τοῦ ἐν Κερκύρα ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου*, dans *Δελτίον Χριστ. Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, pér. 4, 5, 1969, p. 149-172.

123. *Catalogue de l'exposition : l'Art byzantin, Art européen*, Athènes, 1964, N° 142 (avec illustration et indication de la bibliographie antérieure). Sur saint Arsène, voir G. DA COSTA-LOUILLET, *Saints de Grèce aux VIII^e, IX^e et X^e siècles*, dans *Byzantion*, XXXI, 1961, p. 326-330, 365-369.

124. M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, II, Princeton, 1936, p. 11-13, pl. IX. On trouvera la bibliographie complète de ce rouleau dans le catalogue de l'exposition *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococo*, Pinacoteca Provinciale di Bari, 1964, N° 6.

partie du front ; la barbe est également courte, mais se termine en pointe ; le nez est court. Cette tête pleine de vitalité ne ressemble pas beaucoup à la figure ascétique aux traits émaciés de l'église corfiote.

3. Technique, style

La technique est la même qu'à Saint-Mercure et à Saint-Nicolas.

Les traits de saint Arsène sont fortement schématisés, mais de manière différente qu'aux églises précédentes. Les yeux en amande aux pupilles dilatées, au regard extatique, sont encadrés par d'élégants sourcils arqués. Le nez, droit, barré à sa naissance d'une coupure, est dessiné d'un seul trait, du sourcil à la narine droite. Les oreilles, placées trop bas, ont la forme d'une feuille ; l'ombre centrale curviligne est interrompue par l'appendice de la racine de l'hélix¹²⁵. Ainsi qu'à Saint-Mercure, deux traits divergents indiquent le pli du pouce sur la paume ; les ongles ne sont pas indiqués.

Le modelé est obtenu sur la carnation ocre au moyen de lignes blanches, simulant les rides du front ou marquant l'arête nasale, les pommettes des joues, la partie saillante du front au-dessus des sourcils. L'ombre des yeux et des joues est rendue par un ton légèrement plus foncé. L'épimanikon est décoré d'un quadrillage, aux vides remplis de traits verticaux. Les croix de l'omophorion sont ornées au centre d'un cercle blanc perlé.

La palette ne comprend que l'ocre, le rouge, le bleu, le blanc et le brun. Les traits du visage et les contours sont tracés par des lignes brunes. Le rouge est utilisé pour les vêtements. Le phélonion est modelé par des ombres et des demi-teintes rouges et par des « lumières » blanches très étendues. L'évangéliste et le nimbe sont couleur ocre, ce dernier bordé de

bleu foncé et de blanc. Les croix ornant l'omophorion sont bleu foncé ; le champ bleu.

La schématisation très poussée de cette fresque aux procédés fort semblables à ceux qui ont été utilisés dans les deux églises précédemment décrites, le caractère hiératique et transcendantal de la figure, la similitude des caractères de l'inscription et des ornements à ceux de Saint-Mercure, nous portent à la dater du XI^e siècle.

IV. CONSIDÉRATIONS STYLISTIQUES ET CONCLUSIONS

Les fresques que nous venons de décrire et de commenter appartiennent à un style très répandu, surtout dans la peinture monumentale du IX^e au XI^e siècle, qualifié, selon les auteurs, d'oriental, d'archaïque, de populaire, de monastique, d'hiératique, de schématique ou de graphique. La ligne y prédomine, bien que le relief soit souvent assez accusé ; la préférence est donnée aux couleurs claires, qui sont étalées en larges taches ; les traits sont plus ou moins schématisés ; les attitudes manquent souvent d'élégance, mais les gestes sont expressifs, les visages aux yeux grands ouverts exhalent une spiritualité intense.

Ce style, que nous préférons appeler expressif, convenait particulièrement à la décoration de grandes surfaces. Il était, selon toute vraisemblance, une koiné artistique adoptée par des artistes de niveaux très différents et par des classes sociales représentant l'ensemble de la société byzantine, du milieu impérial ou patriarcal aux humbles anachorètes des grottes cappadociennes ou apuliennes. Ce n'est qu'à partir du XII^e siècle que sa vogue décroît sensiblement. Il n'est plus employé que rarement dans des œuvres constantinopolitaines ou thessaloniennes d'origine certaine. On le retrouve pourtant dans la grosse majorité des peintures conservées en Cappadoce, dans les îles de l'Archipel, en Grèce et en Italie méridionale, ainsi que dans les mosaïques de l'école adriatique.

Quelle place occupent les fresques de Saint-Mercure et de Saint-Nicolas dans ce style ?

le pas dès le milieu du XI^e siècle au système décoratif comportant des scènes ; la vision apocalyptique du Christ en gloire, attestée elle aussi exclusivement dans des monuments antérieurs au milieu du siècle ; la présence de figures orantes ; le sigle isopséphique $\chi\theta$, qu'on n'a rencontré jusqu'à présent qu'à l'époque paléochrétienne. On assiste en même temps à certaines innovations, telle la représentation de sainte Marina assommant Belzébuth, la plus ancienne que nous connaissions à ce moment, et on trouve des particularités, comme cette podéa peinte au-dessous de la niche de la paroi nord ou saint Mercure à cheval tuant Julien l'Apostat, scène qu'on ne rencontre que très rarement. Enfin, les traits caractéristiques du XI^e et du XII^e siècle abondent ; nous citerons la forme des rinceaux, les croix en forme d'hélice, le tabouret semi-circulaire, la façon de schématiser les oreilles et le drapé.

Certains des traits archaïques que nous venons de signaler (Christ en gloire entouré des symboles des évangélistes, sigle isopséphique) se rencontrent presque exclusivement dans des monuments des provinces orientales de l'empire. S'agit-il là d'une influence orientale ? La disparition quasi totale des décors antérieurs au XI^e siècle, en Grèce et dans les Balkans, nous incite à la prudence. Peut-être s'agit-il simplement de traits paléochrétiens ayant survécu jusqu'à la fin du millénaire en Grèce aussi bien qu'en Asie Mineure, et dont le décor de Saint-Mercure serait, pour le moment, le seul témoin dans les territoires européens de l'empire. Nous préférons donc n'y voir que des archaïsmes, jusqu'à preuve du contraire.

Quant au style, on remarque des affinités avec des œuvres disséminées de la Cappadoce au fond de l'Adriatique. Les figures frontales, trapues, aux pieds courts, aux gestes un peu gauches, aux traits accusés, que nous avons rencontrés à Saint-Mercure, se retrouvent à Saint-Luc, à Vatopédi (Déisis du tympan de l'entrée), dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise (apôtres du narthex) et à Torcello (apôtres de l'abside centrale). Le modelé des trois décors, au relief peu accusé, est de même nature.

La schématisation des traits se retrouve à Michel d'Ihlara, à Ayvalı Köy, à Eski Gümüş, bien qu'elle soit dans notre cas beaucoup moins poussée. Les mêmes rinceaux se retrouvent dans les églises à colonnes de Cappadoce et dans le rouleau d'Exultet de Bari. Ces comparaisons s'accordent avec nos remarques sur la grande diffusion du style expressif pendant le XI^e siècle.

L'artiste qui décora Saint-Mercure est assez inégal ; il copie ses modèles servilement, il n'est pas capable d'assimiler les influences qu'il a reçues en un style personnel ni de monter un ensemble esthétiquement cohérent ; dans cette église des figures excessivement allongées côtoient des saints trapus aux larges têtes, les poses sont tantôt majestueuses et élégantes, tantôt rigides, malaisées. C'est dans les yeux, ardents de vie intérieure, que cet artiste, qui avait fort probablement étudié les mosaïques de Saint-Luc, réussit à transmettre un souffle mystique.

Le fresquiste qui peignit la figure de saint Arsène à l'église des Saints-Jason-et-Sosipatros, plus graphique, plus plate, au dessin un peu gauche, au drapé rigide, à la tête trop petite par rapport au nimbe qui l'encadre, aux larges épaules tombantes, mais au regard fasciné par une vision céleste, est peut-être plus vieux d'une ou deux générations. Le modelé à peine accusé rappelle les fresques de la première couche des Saints-Anargyres à Castoria.

Les fresques de Saint-Nicolas au tracé sûr, aux couleurs claires, aux ombres franches, à la schématisation différente, tendant aux formes géométriques, dénotent un artiste assez doué qui, contrairement au peintre de Saint-Mercure, son maître ou son confrère, réussit à fondre en un style personnel les influences reçues. C'est pourquoi il est assez difficile de trouver des parallèles à ces peintures.

Quel serait le rôle de Corfou dans la peinture byzantine sous les Macédoniens et les Comnènes, tel qu'il apparaît à travers les peintures que nous venons de traiter et les rares données historiques ? Nous avons constaté une parenté générale de ces fresques avec nombre

125. On retrouve ce procédé sur des peintures du XI^e et du XII^e siècle : à Sainte-Sophie d'Ochrid (G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pl. 9, 4), à Sainte-Sophie de Kiev (V. LAZAREV, *Mozaiiki Sofij Kievskoj*, pl. 11, 18), à la cathédrale de Trnava (V. LAZAREV, *op. cit.*, pl. 12, 13).

partie du front ; la barbe est également courte, mais se termine en pointe ; le nez est court. Cette tête pleine de vitalité ne ressemble pas beaucoup à la figure ascétique aux traits émaciés de l'église corfiote.

3. Technique, style

La technique est la même qu'à Saint-Mercure et à Saint-Nicolas.

Les traits de saint Arsène sont fortement schématisés, mais de manière différente qu'aux églises précédentes. Les yeux en amande aux pupilles dilatées, au regard extatique, sont encadrés par d'élégants sourcils arqués. Le nez, droit, barré à sa naissance d'une coupure, est dessiné d'un seul trait, du sourcil à la narine droite. Les oreilles, placées trop bas, ont la forme d'une feuille ; l'ombre centrale curviligne est interrompue par l'appendice de la racine de l'hélix¹²⁵. Ainsi qu'à Saint-Mercure, deux traits divergents indiquent le pli du pouce sur la paume ; les ongles ne sont pas indiqués.

Le modelé est obtenu sur la carnation ocre au moyen de lignes blanches, simulant les rides du front ou marquant l'arête nasale, les pommettes des joues, la partie saillante du front au-dessus des sourcils. L'ombre des yeux et des joues est rendue par un ton légèrement plus foncé. L'épimanikon est décoré d'un quadrillage, aux vides remplis de traits verticaux. Les croix de l'omophorion sont ornées au centre d'un cercle blanc perlé.

La palette ne comprend que l'ocre, le rouge, le bleu, le blanc et le brun. Les traits du visage et les contours sont tracés par des lignes brunes. Le rouge est utilisé pour les vêtements. Le phélonion est modelé par des ombres et des demi-teintes rouges et par des « lumières » blanches très étendues. L'évangéliste et le nimbe sont couleur ocre, ce dernier bordé de

bleu foncé et de blanc. Les croix ornant l'omophorion sont bleu foncé ; le champ bleu.

La schématisation très poussée de cette fresque aux procédés fort semblables à ceux qui ont été utilisés dans les deux églises précédemment décrites, le caractère hiératique et transcendantal de la figure, la similitude des caractères de l'inscription et des ornements à ceux de Saint-Mercure, nous portent à la dater du XI^e siècle.

IV. CONSIDÉRATIONS STYLISTIQUES ET CONCLUSIONS

Les fresques que nous venons de décrire et de commenter appartiennent à un style très répandu, surtout dans la peinture monumentale du IX^e au XI^e siècle, qualifié, selon les auteurs, d'oriental, d'archaïque, de populaire, de monastique, d'hiératique, de schématique ou de graphique. La ligne y prédomine, bien que le relief soit souvent assez accusé ; la préférence est donnée aux couleurs claires, qui sont étalées en larges taches ; les traits sont plus ou moins schématisés ; les attitudes manquent souvent d'élégance, mais les gestes sont expressifs, les visages aux yeux grands ouverts exhalent une spiritualité intense.

Ce style, que nous préférons appeler expressif, convenait particulièrement à la décoration de grandes surfaces. Il était, selon toute vraisemblance, une koiné artistique adoptée par des artistes de niveaux très différents et par des classes sociales représentant l'ensemble de la société byzantine, du milieu impérial ou patriarcal aux humbles anachorètes des grottes cappadociennes ou apuliennes. Ce n'est qu'à partir du XII^e siècle que sa vogue décroît sensiblement. Il n'est plus employé que rarement dans des œuvres constantinopolitaines ou thessaloniennes d'origine certaine. On le retrouve pourtant dans la grosse majorité des peintures conservées en Cappadoce, dans les îles de l'Archipel, en Grèce et en Italie méridionale, ainsi que dans les mosaïques de l'école adriatique.

Quelle place occupent les fresques corfiotes dans ce style ? On doit d'abord noter certains traits archaïques du décor de Saint-Mercure, le seul qui soit conservé presque en entier : le décor composé uniquement de figures isolées qui, nous l'avons vu, avait définitivement cédé

le pas dès le milieu du XI^e siècle au système décoratif comportant des scènes ; la vision apocalyptique du Christ en gloire, attestée elle aussi exclusivement dans des monuments antérieurs au milieu du siècle ; la présence de figures orantes ; le sigle isopséphique $\chi\theta'$, qu'on n'a rencontré jusqu'à présent qu'à l'époque paléochrétienne. On assiste en même temps à certaines innovations, telle la représentation de sainte Marina assommant Belzébut, la plus ancienne que nous connaissions à ce moment, et on trouve des particularités, comme cette podéa peinte au-dessous de la niche de la paroi nord ou saint Mercure à cheval tuant Julien l'Apostat, scène qu'on ne rencontre que très rarement. Enfin, les traits caractéristiques du XI^e et du XII^e siècle abondent ; nous citerons la forme des rinceaux, les croix en forme d'hélice, le tabouret semi-circulaire, la façon de schématiser les oreilles et le drapé.

Certains des traits archaïques que nous venons de signaler (Christ en gloire entouré des symboles des évangélistes, sigle isopséphique) se rencontrent presque exclusivement dans des monuments des provinces orientales de l'empire. S'agit-il là d'une influence orientale ? La disparition quasi totale des décors antérieurs au XI^e siècle, en Grèce et dans les Balkans, nous incite à la prudence. Peut-être s'agit-il simplement de traits paléochrétiens ayant survécu jusqu'à la fin du millénaire en Grèce aussi bien qu'en Asie Mineure, et dont le décor de Saint-Mercure serait, pour le moment, le seul témoin dans les territoires européens de l'empire. Nous préférons donc n'y voir que des archaïsmes, jusqu'à preuve du contraire.

Quant au style, on remarque des affinités avec des œuvres disséminées de la Cappadoce au fond de l'Adriatique. Les figures frontales, trapues, aux pieds courts, aux gestes un peu gauches, aux traits accusés, que nous avons rencontrés à Saint-Mercure, se retrouvent à Saint-Luc, à Vatopédi (Déisis du tympan de l'entrée), dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise (apôtres du narthex) et à Torcello (apôtres de l'abside centrale). Le modelé des trois décors, au relief peu accusé cerné de contours appuyés, rappelle celui de Saint-Luc, de la basilique de Servia, de la Vierge Protothroni à Naxos et de Scalea en Calabre¹²⁶. La prédilection pour les tonalités rouges, brunes, ocre, bleues, rappelle la gamme des mosaïques de Saint-Luc.

La schématisation des traits se retrouve à Saint-Michel d'Ihlara, à Ayvalı Köy, à Eski Gümüş, bien qu'elle soit dans notre cas beaucoup moins poussée. Les mêmes rinceaux se retrouvent dans les églises à colonnes de Cappadoce et dans le rouleau d'Exultet de Bari. Ces comparaisons s'accordent avec nos remarques sur la grande diffusion du style expressif pendant le XI^e siècle.

L'artiste qui décora Saint-Mercure est assez inégal ; il copie ses modèles servilement, il n'est pas capable d'assimiler les influences qu'il a reçues en un style personnel ni de monter un ensemble esthétiquement cohérent ; dans cette église des figures excessivement allongées côtoient des saints trapus aux larges têtes, les poses sont tantôt majestueuses et élégantes, tantôt rigides, malaisées. C'est dans les yeux, ardents de vie intérieure, que cet artiste, qui avait fort probablement étudié les mosaïques de Saint-Luc, réussit à transmettre un souffle mystique.

Le fresquiste qui peignit la figure de saint Arsène à l'église des Saints-Jason-et-Sosipatros, plus graphique, plus plate, au dessin un peu gauche, au drapé rigide, à la tête trop petite par rapport au nimbe qui l'encadre, aux larges épaules tombantes, mais au regard fasciné par une vision céleste, est peut-être plus vieux d'une ou deux générations. Le modelé à peine accusé rappelle les fresques de la première couche des Saints-Anargyres à Castoria.

Les fresques de Saint-Nicolas au tracé sûr, aux couleurs claires, aux ombres franches, à la schématisation différente, tendant aux formes géométriques, dénotent un artiste assez doué qui, contrairement au peintre de Saint-Mercure, son maître ou son confrère, réussit à fondre en un style personnel les influences reçues. C'est pourquoi il est assez difficile de trouver des parallèles à ces peintures.

Quel serait le rôle de Corfou dans la peinture byzantine sous les Macédoniens et les Comnènes, tel qu'il apparaît à travers les peintures que nous venons de traiter et les rares données historiques ? Nous avons constaté une parenté générale de ces fresques avec nombre de peintures de style expressif disséminées en

125. On retrouve ce procédé sur des peintures du XI^e et du XII^e siècle : à Sainte-Sophie d'Ochrid (G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pl. 9, 4), à Sainte-Sophie de Kiev (V. LAZAREV, *Mozaiki Sofij Kievskoj*, pl. 11, 18), à la cathédrale de Trieste (V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, fig. 367), à la Chapelle Palatine et à la Martorana (O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, pl. 36, 38 B, 42 B, 48), à Eski Gümüş, en Cappadoce (M. GOUGH, *The Monastery of Eski Gümüş*, dans *Anatolian Studies*, 14, 1964, p. 152 et suiv.), sur la première couche de fresques du monastère de Myrtia, en Étolie (P. VOCOTOPOULOS, dans *Αρχ. Δελτίον*, 22, 1967, *Chroniques*, pl. 240 b).

126. Servia : K. PAPADOPOULOS, *op. cit.*, fig. 28 ; Vierge Protothroni : *Propyläen Kunstgeschichte*, 3, pl. 177 a ; Scalea : G. MUSOLINO, *Calabria bizantina*, Venise, 1966, fig. 47, 49.

Asie Mineure, en Grèce, en Italie. Les ressemblances les plus étroites se manifestent cependant entre les fresques de Saint-Mercure et les peintures de Saint-Luc, le rouleau d'Exultet de Bari et certaines mosaïques de la région de Venise. Ceci est conforme à la situation géographique et au rôle historique de Corfou, placée entre l'Italie et la Grèce, sur la route maritime menant de Constantinople et de la Méditerranée orientale aux possessions byzantines d'Italie et à la république des lagunes.

Les analogies avec les peintures de Saint-Luc s'expliquent aisément grâce au rayonnement de ce monastère et aux relations étroites entre l'Hellade et la Longobardie, relations dont une bonne partie devait se faire par l'intermédiaire de Corfou¹²⁷. Au point de vue artistique, les miniatures du rouleau d'Exultet de Bari et les fresques de Saint-Luc présentent des ressem-

127. De nombreux italiotes sont signalés en Béotie, dans le courant du XI^e siècle, et les liens administratifs entre l'Italie et l'Hellade étaient particulièrement étroits. Cf. N. SVORONOS, *Le cadastre de Thèbes*, dans *BCH*, 83, 1959, p. 69-71.

128. M. AVERY, *op. cit.*, p. 13.

129. P. VOCOTOPOULOS, *art. cit.* p. 177, n. 122.

130. A. MUSTOXIDI, *Delle cose corciresi*, Corfou, 1848, p. XLIII; cité par M. LASCARIS, dans *Byzantion*, XXI, 1951, p. 256.

131. Cet article était depuis longtemps envoyé à l'imprimeur, lorsque parurent deux études du Prof. N. DRANDAKIS. Dans la première (*Ἅγιος Παντελεήμων Μπουλαριών*, dans *Ἑπετηρίς Ἐν. Βυζ. Σπουδῶν*, 37, 1969-1970, p. 437-458), l'auteur publie une chapelle à nef unique et à deux absides située dans le Magne, dont les fresques sont datées de 991/2. Dans chaque abside est peint un saint en buste orant, dont l'un est saint Panteleimon. M. Drandakis décrit brièvement (p. 438, 442-3) trois autres églises à deux absides, qui se trouvent dans la même région. L'une est très ruinée; dans les deux autres (dont l'église de Kotraphi mentionnée *supra*, p. 152, n. 8 et p. 172, n. 102), chaque abside est ornée d'un saint en buste.

Dans la seconde étude (*Pre-Iconoclastic Wall-Paintings from Naxos*, dans *Athens Annals of Archaeology*, III, 1970, p. 420) est publiée une inscription sur fresque de l'époque pré-iconoclaste, nettoyée récemment à l'église de la Vierge Drossiani sur l'île de Naxos, qui se termine par le sigle isopséphiqne 30'.

blances étroites¹²⁸. Or, parmi les saints de l'église d'Orient qui sont représentés en médaillon sur la marge de ce rouleau, on rencontre, outre saint Luc le Stiriote, saint Arsène de Corfou dont le culte n'est pas attesté, autant que je sache, en dehors de l'île. Rappelons aussi que le monument byzantin le plus important de Corfou, l'église des Saints-Jason-et-Sosipatros, présente des similitudes si frappantes avec les églises du sanctuaire béotien et celle des Saints-Apôtres à Athènes, qu'on est tenté d'admettre que le maître-maçon qui l'édifia venait d'Athènes ou de Thèbes¹²⁹.

Les relations entre l'Hellade et l'Italie méridionale se maintinrent après la conquête de cette dernière par les Normands. Saint Nicolas de Trani n'était-il pas natif de la Béotie et ancien novice de Saint-Luc? Il en est de même des échanges artistiques entre Corfou et l'Italie. Au début du XIII^e siècle par exemple, un peintre se rend de Corfou en Terre d'Otrante¹³⁰.

Le style expressif connu une vogue considérable en Vénétie (Torcello, Saint-Marc de Venise, Trieste) dans une version fort voisine de celle de Saint-Luc, longtemps après sa substitution par le style comnénien à Constantinople même. Il est tout naturel de retrouver cette version à mi-chemin, géographiquement et chronologiquement, dans les fresques de Corfou. Les peintres qui la diffusèrent en Italie y faisaient sans doute escale.

Les fresques corfiotes attestent donc le rôle de cette île comme pivot entre l'Italie et Byzance et les relations étroites entre l'Italie méridionale, les Îles Ioniennes et l'Hellade non seulement du point de vue politique et commercial, mais aussi du point de vue artistique¹³¹.

Janina.

P. L. VOCOTOPOULOS.

UN MANUSCRIT DE BEAUVAIS ET LE MAÎTRE DES ÉVANGILES DE CORBIE (MANUSCRIT AMIENS 24)

par François AVRIL



FIG. 1. — Beauvais, ms. 25, fol. 3.

Le présent article remonte à une observation fortuite : au cours de recherches sur l'enluminure monastique normande du XI^e et du XII^e siècle, j'avais été intrigué, il y a quelques années, par une initiale historiée reproduite dans l'*Iconographie chrétienne* de Didron¹. Cette initiale, une lettre O, placée au début du traité de saint

Augustin sur la Genèse (*Omnis divina scriptura bipertita est*) dans un manuscrit conservé, suivant

1. DIDRON, *Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu*, Paris, 1843, p. 218, fig. 58. La figure de Didron ne semble pas avoir attiré l'attention, mise à part une brève mention, dans le contexte d'une étude iconographique, par MEYER SCHAPIRO, *Two Romanesque Drawings in Auxerre and some Iconographic Problems*, dans *Studies in Art and Literature for Bella da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 342, n. 60.

de Beauvais soit passé par la suite à Corbie, à moins que les Génovéfains de Beauvais, ne disposant pas au moment de la fondation de l'abbaye d'un *scriptorium* organisé, n'aient fait appel aux services de la grande abbaye picarde

Bibliothèque nationale ne m'ont pas permis de trouver le nom de *Rothardus* parmi les signataires des chartes intéressant l'abbaye à la fin du XI^e siècle. Je n'ai pu jusqu'ici me livrer à des recherches dans les chartes de Corbie conservées aux archives de la Somme.

15. Un abbé de Saint-Quentin de Beauvais, Drogon (mort vers 1170), est mentionné dans l'obituaire de Corbie, plus haut cité (lat. 17767, fol. 171 : *Drogo abbas s. Quiniini Belvacensis*). Une association de prière existait au XIV^e siècle entre Saint-Quentin et Corbie. Cf. L. DELISLE, *Rouleaux des morts du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1866, p. 445.

dont l'expérience dans le domaine de la copie des manuscrits était grande et reconnue. Les deux centres n'étaient pas géographiquement très éloignés, et il est significatif que divers documents conservent le souvenir de relations anciennes et suivies entre les deux communautés¹⁵.

Paris.

F. AVRIL.

** Le présent article a été rédigé au cours d'un séjour à l'Institute for Advanced Study of Princeton subventionné par la fondation Kress.

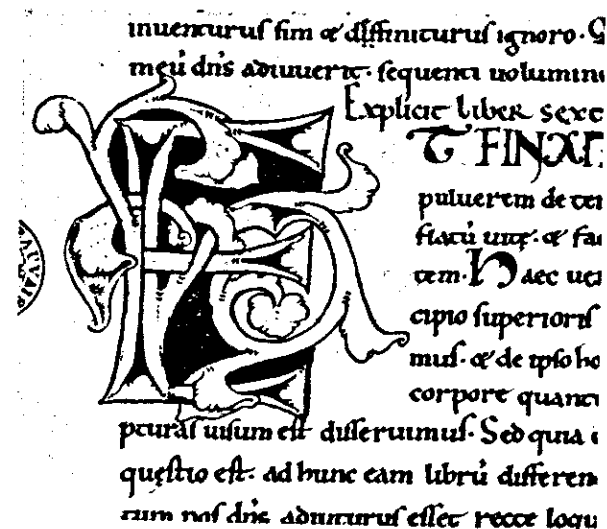


FIG. 15. — Beauvais, ms. 25, fol. 70 v°.

LES ILLUSTRATIONS DE LA CHRONIQUE DE JEAN SKYLITZÈS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE MADRID

par André GRABAR

Il n'existe qu'un seul manuscrit illustré grec d'un historien byzantin. C'est le codex de la Bibliothèque Nationale de Madrid (vitrine 26, 2) qui est une copie du XIII^e-XIV^e siècle de la Chronique de Jean Skylitzès¹, rédigée à Constantinople, sous le règne d'Alexis I^{er} Comnène (1081-1118).

Les illustrations de ce manuscrit sont uniques en leur genre, et leur grand intérêt historique est reconnu depuis longtemps. Mais pour diverses raisons sur lesquelles nous n'avons pas à nous étendre ici, les miniatures du manuscrit de Skylitzès, souvent mentionnées, n'ont jamais fait l'objet d'une étude. Notre maître, Gabriel Millet, en avait eu l'intention, au début de ce siècle, et il l'avait même abordée, en examinant longuement sur place, en 1901-1902, le manuscrit de Madrid. Mais, détourné par d'autres travaux, il ne consacra à ces miniatures que quelques lignes, pas très heureuses, dans son chapitre de l'*Histoire de l'art* d'André Michel, consacré à l'art byzantin (tome I, 1, 1905, p. 213-214). Mais de ses voyages à Madrid, il apporta un jeu complet de photographies de ces miniatures et les déposa à l'École des Hautes Études, où nous avons pu les étudier à loisir, avant de nous rendre, à notre tour, à Madrid, en 1965, pour y compléter nos enquêtes par un examen direct du manuscrit. Notre collègue, Ihor Ševčenko, examina le codex ensemble avec nous et, tout en préparant ses propres recherches sur le manuscrit de la *Chronique* de Skylitzès², il nous aida à étudier les peintures et notamment à lire les légendes qui les accompagnent et qui, pleines d'abréviations, sont d'un déchiffrement parfois difficile.

Quelques mois après ce voyage à Madrid, j'ai vu paraître un Album qui reproduit toutes

les miniatures du Skylitzès de Madrid, précédé de brèves descriptions de ces images. Cet ouvrage qu'on doit à Sebastián Cirac Estopañán³ (décédé depuis, au printemps de 1970) a le mérite de mettre à la disposition des érudits l'ensemble de l'illustration du manuscrit de Madrid. Mais les reproductions en sont médiocres, surtout celles en couleur ; les légendes grecques qui accompagnent les peintures et qui souvent sont importantes, ne paraissent pas toujours sur les reproductions et ne sont pas transcrites dans les descriptions des images. Enfin, ces descriptions et l'interprétation des peintures contiennent des erreurs regrettables et fréquentes. On regrette en outre que les descriptions ne soient présentées qu'en espagnol, qui n'est pas une langue d'un usage courant. Pour toutes ces raisons, on souhaiterait vivement une nouvelle édition *in extenso* de ces

1. Sur la *Chronique* de Skylitzès, la tradition manuscrite de cette œuvre et les travaux d'édition qui la concernent : K. KRUMBACHER, *Geschichte der byz. Literatur*, Munich, 1897, p. 365-368. G. MORAVČIK, *Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker*, dans *Byzantinoturcica*, I, 1942, Budapest, p. 190-193. José Maria F. POMAR, *El Skylitzès de la Biblioteca Nacional de Madrid*, dans *Gladius* 3, Madrid, 1963, p. 15-45. V. aussi A. PERTUSI, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, dans *Civiltà Veneziana, Studi* 16, 1964. Sur la date attribuée à ce manuscrit par divers savants, v. l'introduction à l'article de I. Ševčenko cité note 2.

2. I. ŠEVČENKO vient de publier une première étude approfondie consacrée à ce manuscrit : *Poems on the death of Leo VI and Constantine VII in the Madrid Manuscript of Skylitzes*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 23/24, 1969-1970, p. 187 à 228. Dans les notes qui accompagnent l'introduction à cette étude, où il envisage le problème de la localisation du manuscrit, l'auteur cite les illustrations du Codex de Madrid, en pensant au témoignage que ces peintures pourraient porter sur le lieu d'origine du manuscrit. Mais cet *excursus* dans le domaine de la peinture ne me semble pas lui avoir été utile : pour tirer quelque chose des miniatures, il faut les examiner de plus près comme nous essayons de le faire ci-dessous.

3. Sebastián CIRAC ESTOPAÑÁN, *Skylitzes Matritensis I. Reproducciones y miniaturas*, Barcelone-Madrid, 1965.



FIG. 1. — Madrid, Skylitzès, fol. 12 v°. Léon V proclamé empereur.

miniatures qui, techniquement et scientifiquement, serait plus satisfaisante.

En attendant, voici un certain nombre de remarques sur les peintures du Skylitzès de Madrid, qui pourront peut-être servir de *prolegomena* à des études ultérieures, plus systématiques et plus approfondies⁴.

1. LES ILLUSTRATIONS DU SKYLITZÈS DE MADRID SONT DE STYLES ET DE TECHNIQUES DIFFÉRENTS.

À quelques exceptions près, toutes les parties de ce manuscrit volumineux sont illustrées de peintures, qui sont au nombre de 581. Elles sont toutes intégrées dans le texte qu'elles interrompent sur toute la longueur des lignes, et forment ainsi des bandes de peintures qui ont la largeur de la page et ne sont enfermées dans aucun cadre.

Mais si la façon de rattacher les images au texte de la Chronique est sensiblement la même, le style et la technique des peintures ne le sont point. Ils changent d'un cahier à l'autre, ou d'un groupe de cahiers à un autre. Le relevé ci-dessous donne le détail de ces changements,

4. Au retour d'Espagne, j'ai consacré à l'explication des illustrations du codex de Madrid, l'un de mes derniers cours annuels, à l'École Pratique des Hautes Études (v. *Annuaire* de cette école, V^e Section, pour 1965-1966, Paris, 1966-1967, p. 144-146). D'autre part, en septembre 1966, j'ai lu une communication au XIII^e Congrès International des Études byzantines tenu à Oxford, en septembre 1966, intitulé « Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès et l'art profane du XI^e siècle ». Les Actes de ce Congrès n'ayant pas été publiés, cette communication n'a pas été imprimée. Mais le présent article en reprend en bonne partie le contenu. Je reviens à plusieurs reprises aux illustrations du manuscrit de Madrid, dans ma communication au Colloque sur l'art et la société byzantins sous les Paléologues, qui s'était tenu à Venise, en septembre 1968, et dont les Actes sont sous presse.



FIG. 2. — Madrid, Skylitzès, fol. 80 v°. Basiliskos élevé à la dignité impériale par Michel III.

qui nous font supposer la participation de plusieurs praticiens, ou « mains ». Nous les désignons par des lettres minuscules, en désignant par des majuscules les « manières » communes à plusieurs « mains ».

Cahier I, fol. 9 à 16. Manière A, miniaturiste a.

Cahier II, fol. 17 à 24. Manière apparentée, mais autre main. Disons : manière A, miniaturiste b.

Cahier III, fol. 25 à 32 et IV, fol. 33 à 40 : manière A, miniaturiste a.

Cahier V, fol. 41 à 48 : manière B, miniaturiste c.

Cahier VI, fol. 49 à 56 : manière B, miniaturiste c.

Cahier VII, fol. 57 à 63 : manière A (?), miniaturiste b (?).

Cahier VIII, fol. 64 à 71 : manière A, miniaturiste b.

Cahier IX, fol. 72 à 79 ; cahier X, fol. 80 à 87 : manière B, miniaturiste c. Le cahier XI, fol. 88 à 95 n'a pas d'illustration (cf. *infra*, cahier XXV). Texte d'une seconde main.

Cahier XII, fol. 96 à 102 et cahier XIII, fol. 103 à 110 : manière C, très différente des manières A et B (qui s'apparentent davantage l'une à l'autre qu'avec cette manière C). Gamme de couleurs et facture différentes de ce qui précède. Influences occidentales. Miniaturiste d. Mais le texte : première main à nouveau.

Cahier XIV, fol. 110 à 118 : même manière C, mais le miniaturiste est peut-être différent, surtout à partir du fol. 111. Nous le désignons par d ou e.

Cahier XV, fol. 119 à 126 : manière C,



FIG. 3. — Madrid, Skylitzès, fol. 23. Léon V psalmodiant.

mais un autre miniaturiste : e ou d (si on choisit d pour le cahier précédent, il faudrait désigner par e le peintre de ce cahier).

Cahier XVI : perdu.

Cahier XVII, fol. 127 à 134 : cahier XVIII, fol. 135 à 142 : cahier XIX, fol. 143 à 150 : même manière C, même miniaturiste d (plutôt qu'un autre e, comme au cahier XV). Mais au cahier XIX ont dû collaborer plusieurs miniaturistes, notamment un miniaturiste qui manie un art apparenté, mais un peu différent de celui des peintures c, d, e. Cependant les miniatures des fol. 144 et 145 sont de la main du peintre d (cf. cahier XII).

Cahier XX, fol. 151 à 156 : manière C, miniaturiste f. Pas de légendes.

Cahier XXI, fol. 157 à 164, apparition d'une quatrième manière D, qu'on retrouvera dans les cahiers suivants, du XXII au XXIV, fol. 157 à 186. Le miniaturiste aussi est partout le même, il est distinct des autres ; nous le désignerons par g. Fonds or, couleurs particulièrement vives, plus d'orientalismes que précédemment.

Le cahier XXV, fol. 187 à 194 n'a pas d'illustrations, tout comme le cahier XI.

Cahier XXVI, fol. 195 à 202 : manière C, miniaturiste f (très probablement).

Cahier XXVII, fol. 203 à 210 : manière C, miniaturiste d ou e.

Cahier XXVIII, fol. 211 à 218 : manière C, miniaturiste d ou e.

Cahier XXIX, fol. 219 à 266 : manière D, miniaturiste g.

Cahier XXX, fol. 227 à 234 (fin) : manière A (sic), miniaturiste b.



FIG. 4. — Madrid, Skylitzès, fol. 84. Un moine, à Patras, reconnaît un futur empereur dans celui qui sera Basile I^{er}.

Autrement dit, nous croyons avoir distingué quatre « manières » et, à l'intérieur de chacune d'elles, plusieurs « mains » qui pourraient correspondre à des miniaturistes différents. Ceux-ci seraient au nombre de sept (a-g). Mais il faut ajouter que les manières A et B s'apparentent entre elles et s'opposent ensemble aux manières C et D. Esthétiquement et techniquement, c'est entre ces deux groupes de peintures que s'établit la ligne de démarcation la plus nette et qui, on le verra plus loin, sépare en fait les peintures de tradition byzantine pure des peintures d'une autre inspiration que nous essayerons de définir et qui, sans abandonner tout souvenir byzantin, fait couramment appel à des apports étrangers à l'art byzantin.

On aura remarqué, en outre, qu'entre les miniatures de la manière B et celles de la manière C, on trouve un cahier sans images et que l'illustration de la manière D apparaît après un cahier où les peintures (manière C) sont dépourvues de légendes et font penser à une œuvre inachevée. On aurait pu en déduire que, entre certains cahiers, un laps de temps plus ou moins long a pu se passer, mais cette conclusion risquerait d'être inexacte, car dans plus d'un cas, il y a retour à des manières qui distinguaient les illustrations de cahiers antérieurs, y compris, à la fin du codex, un retour à la manière A, qui appartient à la série la plus byzantine, celle des premiers cahiers. Il s'en suit que l'ensemble de l'illustration de ce manuscrit a été exécuté en quelque sorte en même temps, c'est-à-dire pendant une période qu'il est impossible d'évaluer exactement, mais qui a été assez courte pour permettre plus d'un

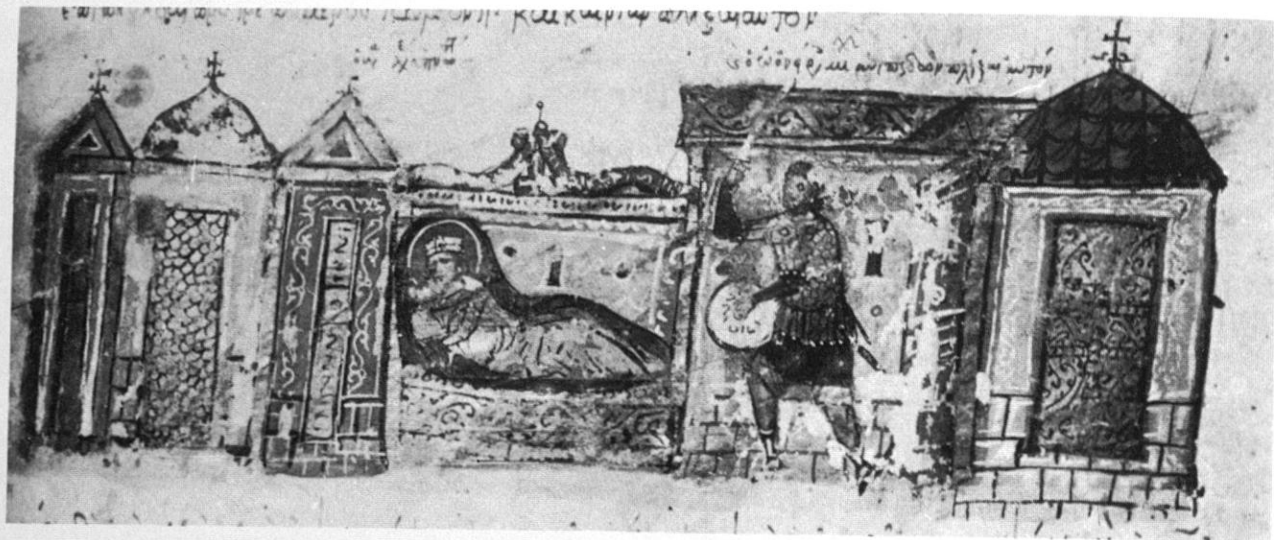


FIG. 5. — Madrid, Skylitzès, fol. 25. Léon V dort dans son palais et rêve qu'il sera assassiné.



FIG. 6. — Florence, Laur. VI, 23, Tétravangile. Fol. 194 v°. Marie oint les pieds de Jésus.

retour en arrière, c'est-à-dire à la participation de peintres qui avaient illustré des cahiers précédents.

Les miniatures du codex ont eu pour auteurs des peintres qui étaient non seulement de force inégale, mais aussi de formation différente.

Comme il s'agit d'un manuscrit grec, on pense avant tout à l'art byzantin, et de nombreuses peintures du Skylitzès de Madrid, on vient de le dire, sont effectivement fidèles à la tradition de l'art byzantin. Ce sont les peintures des manières A et B, qui figurent sur les fol. 9 à 87 et les fol. 227 à 234. Nous croyons distinguer des œuvres de trois peintres (a, b, c), à cause de certaines particularités de style de chacune de ces mains. Mais tous ces peintres ont suivi la tradition byzantine, et les nuances de leurs œuvres ne proviennent pas d'apports étrangers à cette tradition, mais d'inter-

ventions personnelles ou de recours à des modèles byzantins différents. Ce qui frappe surtout, quand à cette série proprement byzantine, c'est l'anachronisme du style byzantin dont on se sert. Car si le manuscrit de Madrid ne saurait être antérieur à la fin du XIII^e siècle (la paléographie et certains caractères des peintures, dont il sera question plus loin, en témoignent conjointement), les peintures en question ne présentent aucune trace de l'art grec de cette époque avancée, qui est l'art dit des Paléologues. L'absence de ce style, dans le Skylitzès, est frappant et elle saute particulièrement aux yeux, parce que les illustrations d'une autre Chronique, celle de Manassès, dans un manuscrit du XIV^e siècle (traduction bulgare de cette chronique byzantine), interprètent les images normalement, dans le style de l'époque qui est le style Paléologue⁵. Pour relever la différence, bornons-nous à mentionner le trait le plus saillant, à savoir la représentation de la troisième dimension (architectures, meubles) et de personnages installés dans un espace créé par des coulisses⁶.

5. B. FILOW, *Miniaturite na Manassievata chronika vov Vatikanskata biblioteka*, Sofia, 1927. I. DUIČEV, *Miniaturite na Manassievata letopis*, Sofia, 1962.
6. DUIČEV, pl. 35, 40, 46, 51, 56.



FIG. 7. — Madrid, Skylitzès, fol. 67 v°. Lettre envoyée par le roi bulgare Boris à l'impératrice Théodora. Le peintre a-t-il donné une barbe à Théodora, en pensant qu'il s'agissait d'un empereur ?

La comparaison avec ces miniatures, d'un contenu très voisin, et la date rapprochée des deux manuscrits, font ressortir avec plus de force, la structure bidimensionnelle des peintures de Madrid, où les édifices, les meubles, les paysages se déploient en une seule surface, celle de la page du manuscrit (fig. 4, 5). C'est en fait le style byzantin du XI^e siècle, qui s'apparente étroitement à celui des illustrations les plus célèbres de cette époque, comme les miniatures des tétraévangiles Paris grec 74 et surtout Florence, Laurentienne VI, 23 (fig. 6). Autrement dit, les miniatures des séries A et B du Skylitzès sont bien d'un style byzantin pur, mais c'est un style vieux de deux siècles et non pas le style byzantin de leur temps.

Ce n'est certes pas le seul cas d'une imitation, par des artistes byzantins de n'importe quelle époque, de modèles beaucoup plus anciens. Mais souvent les imitateurs de cette espèce se sont trahis en introduisant inopinément dans leur œuvre tel détail qui ne pouvait être que de leur temps. Or, ce n'est pas le cas, quant aux peintures des séries A et B. Le style de ces miniatures est bien celui qu'on trouve dans les œuvres du temps de l'auteur de la Chronique qu'elles illustrent, Jean Skylitzès, qui vivait, on s'en souvient, sous Alexis I^{er} Comnène (1081-1118). Ces peintures du manuscrit de Madrid pourraient être des imitations

d'originaux qui remonteraient à cette époque et auraient ainsi bien des chances de refléter l'illustration *princeps* de cette Chronique. Cela expliquerait le style anachronique des deux premières séries de miniatures du manuscrit de Madrid, et suggérerait en même temps que la Chronique de Skylitzès avait été illustrée dès l'époque de sa rédaction. Ajoutons, à propos de ces conclusions, mais à titre d'hypothèse, que l'absence de toute trace du style Paléologue parlerait en faveur d'une copie exécutée loin de Constantinople⁷, où a dû être composée l'illustration initiale, celle de la fin du XI^e siècle. Le voisinage, dans le même manuscrit de Madrid, sur des pages d'autres cahiers, de miniatures d'un style étranger à Byzance (v. *infra*), serait de nature à étayer cette hypothèse. D'autant plus que, sur les pages du dernier cahier du manuscrit, on voit réapparaître des peintures de la manière A (v. *supra*, p. 193), celle qui imite le style proprement byzantin du XI^e siècle. Ce qui signifie, on l'a dit plus haut, p. 193, que, malgré la diversité des styles qu'on y trouve,

7. Notre fig. 3 reproduit une miniature du fol. 23 qui offre un exemple d'incompréhension du peintre, qui n'a pas su représenter correctement la dalmatique d'un empereur : elle est trop large et dissimule entièrement les pieds (image de Léon V). V. aussi fol. 131, l'image de la Sainte Face : le peintre ne savait pas que c'était une empreinte sur tissu, et en a fait une tête « réelle » posée sur le tissu.

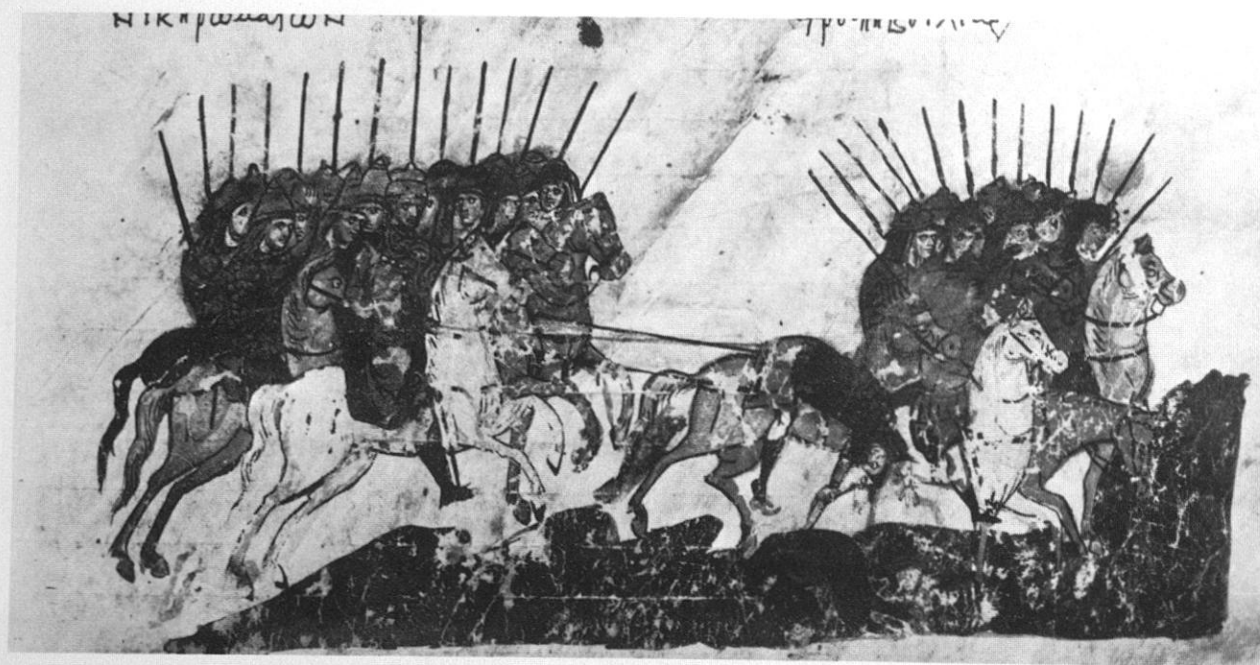


FIG. 8. — Madrid, Skylitzès, fol. 19. Une victoire des Byzantins sur les Bulgares.

toutes les parties de l'illustration de ce manuscrit ont été réalisées au même endroit et à la même époque.

Cette époque c'est la fin du XIII^e ou le début du XIV^e siècle⁸. Quant au lieu de l'exécution, la suite de cette étude nous ramènera à ce problème et nous dirons alors comment nous nous expliquons l'abandon du style byzantin, à partir d'une certaine page du manuscrit. Les peintres du XIII^e-XIV^e siècle avaient-ils été dépourvus de modèles de ce style, ou de modèles quels qu'ils soient pour une partie de la Chronique ?

2. LES PEINTURES DE STYLE BYZANTIN (MANIÈRES A ET B).

Les images de cette première série, celles que nous avons classées dans les catégories A et B (fig. 1 à 5, 7, 8), imitent des modèles byzantins du XI^e siècle. Nous l'avons dit plus haut, en observant que des miniatures à sujets religieux de cette époque et de provenance

8. Voir un résumé des opinions relatives à la datation du manuscrit de Madrid que I. Ševčenko propose dans l'introduction à son article citée note 2.

9. Citons : Évangiles Vienne théol. grec 154, Grégoire de Nazianze, Leningrad grec 334, LAZAREV, *Hist. peint. byz.*, pl. 127 b, 130 et surtout les évangiles Paris grec 74 et Florence Laurentienne VI, 23. Publications intégrales de ces deux manuscrits : H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, 1-2, Paris, s.d., et T. VELMANS, *Les Évangiles*, Florence Laur. VI 23, Paris, 1971.

constantinopolitaine (le Paris grec 74 et surtout le Laur. VI, 23) (fig. 6) appliquaient le même style, ou plutôt des styles semblables. On pourrait multiplier les exemples de miniatures apparentées qui — parmi les œuvres conservées — seraient encore des peintures de manuscrits de la deuxième moitié du XI^e siècle de contenu religieux⁹. Les points de ressemblance sont évidents : place des images par rapport au texte, leur présentation en frise où des personnages accompagnés de quelques édifices et de quelques meubles se détachent sur le fond nu du parchemin, et surtout, les mêmes formules conventionnelles pour définir les proportions et la silhouette d'une figure, pour montrer certains mouvements dont le choix est limité, les mêmes modèles de visages, imberbes et barbus, aux traits nobles, aux expressions stéréotypées, mais savantes, au modelé étudié de tradition antique. Il suffira de rappeler ici ces traits caractéristiques de la manière byzantine de l'époque, sans entrer dans plus de détails, pour insister surtout sur l'application aux sujets profanes du Skylitzès des formes et des tours de main, typiques pour la peinture religieuse. Ils sont visiblement les mêmes, et c'est là une conclusion à retenir, tout en se souvenant que certaines catégories d'illustrations bibliques et hagiographiques formaient très naturellement un trait d'union entre le religieux et le profane, dans la branche



FIG. 9. — Madrid, Skylitzès, fol. 102. Audience de Danielis, la riche propriétaire de Patras, qui fait apporter des cadeaux à Basile I^{er}.

« historique » de la peinture. Je pense aux divers épisodes décrits par les livres dits historiques de l'Ancien Testament et à ceux de l'histoire des saints : dans les manuscrits de la Bible notamment l'illustration a eu à évoquer l'avènement, les activités et la mort des rois bibliques et l'histoire militaire de leurs règnes, qui forcément étaient interprétés de la même façon que l'avènement et les activités des basileis byzantins et les guerres qu'ils ont eu à conduire. Or, c'est bien cela qui se laisse observer sur les miniatures des séries A et B du Skylitzès.

L'étude des miniatures byzantines du Moyen Âge, celle qu'on pratique traditionnellement, a pour objet des peintures à sujets religieux, et elle s'applique le plus souvent à définir la place des cycles d'images et de l'iconographie d'une œuvre donnée (tel manuscrit enluminé) par rapport à d'autres œuvres semblables (autres manuscrits enluminés du même contenu : tétra-évangiles, psautiers, etc.), et la place du style de cette œuvre par rapport aux styles d'autres œuvres apparentées. On dresse des « arbres généalogiques » imaginaires de telle illustration ou des courbes idéales de l'évolution théorique d'un style. Ce genre d'études a le défaut d'envisager la vie artistique en dehors de l'histoire réelle, mais les érudits spécialisés lui sont très attachés, et c'est pourquoi ici la question doit

être posée si, oui ou non, il convient d'étendre des recherches semblables aux illustrations de la Chronique de Skylitzès. On aurait pu penser que les illustrations des livres d'histoire, où par définition les événements qu'on décrit sont distincts les uns des autres, et qui n'ont rien de sacré, échappaient sinon à l'évolution supposée du style, du moins à la typologie des figurations symboliques ou simplement sacrées des arts religieux, et qu'il fallait, par conséquent, les étudier autrement que les illustrations des livres à contenu religieux. Quant aux « arbres généalogiques » des manuscrits illustrés de livres d'histoire, il faut bien y renoncer faute de séries de manuscrits du même contenu. Comme on l'a dit au début de cet article, on ne dispose que d'un seul Skylitzès illustré (et d'un seul Manassès, d'un seul Hamartolos, d'une seule « Chronique Alexandrine »).

Dans ces conditions, comment concevoir une étude plus approfondie de l'art des miniatures byzantines qui illustrent un livre d'histoire tel que la Chronique de Skylitzès ?

Sans avoir à répondre à cette question, dans toute son ampleur, retenons, pour commencer, que les peintres des deux premières manières (peintures de style byzantin) sont loin d'inventer spontanément des images qui, dans chaque cas donné, traduiraient le contenu exact du texte. Ces peintres disposaient d'un nombre limité de



FIG. 10. — Madrid, Skylitzès, fol. 159. Couronnement de Jean Tzimiscès.

topoi qui pouvaient correspondre soit à des scènes entières, soit à des « pièces détachées » avec lesquelles on était en mesure de composer des scènes. Chaque tradition artistique solidement établie, et notamment celle de Constantinople, disposait d'un arsenal de *topoi* de ce genre, et les ateliers qui suivaient une de ces traditions se laissent reconnaître précisément par la présence de tels *topoi* ou de tel groupe de *topoi*. C'est bien le cas des peintures des manières A et B du Skylitzès que la présence de certains *topoi* permet de classer dans la série byzantine, et qu'on évite, à cause de cela, de prendre pour des reflets immédiats de la réalité (erreur qu'on trouve trop souvent chez les observateurs des illustrations médiévales de livres d'histoire, lorsqu'ils ne sont pas conscients de la présence de formules conventionnelles qui s'interposent entre l'événement représenté et la peinture qui prétend le figurer). Il va de soi, naturellement, que les *topoi* de ce genre imposent un schéma convenu, mais pas l'obligation de composer des images identiques.

Voici quelques exemples de *topoi* iconographiques appliqués aux illustrations des séries A et B du Skylitzès : a) *topos* de l'empereur trônant (fig. 1, 2) qui peut aussi bien servir à figurer l'avènement d'un empereur, ou faire partie d'une scène dramatique quelconque qui impliquerait la présence d'un souverain byzantin. Ce *topos* comporte essentiellement une image d'un empereur assis de face, flanqué de deux personnages ou de deux groupes de person-

nages plus ou moins symétriques, auxquels on attribue de gestes convenus qui expriment la soumission, l'adoration ou l'acclamation. D'une application de ce schéma à l'autre, les détails changent, mais le squelette du schéma reste et peut être réutilisé à volonté (exemples : fol. 10, 11 b, 12 v°, 26 v°, 34, 42 v°, etc.). Cette formule iconographique est attestée dès la fin de l'Antiquité et est antérieure à l'essor de l'art chrétien (l'art impérial romain en offre de nombreux exemples). b) *Topos* d'une scène de mariage qui est aussi celui du couronnement de l'empereur. Il comporte éventuellement un groupe de trois personnages, une figure vue de face, qui bénit et pose les couronnes sur les têtes des personnages qui l'entourent, et deux figures symétriques à ses côtés (fol. 53 v). Cette formule, elle aussi, est antérieure à l'essor de l'art chrétien (v. les figurations impériales romaines). c) *Topos* de l'élévation sur le pavois (fol. 10 v°, 230 a). Cet exemple est intéressant parce qu'il se maintient (par exemple, dans le Skylitzès) à une époque où l'usage qu'il reflète est abandonné. C'est une formule qui remonte au IV^e siècle. d) Tandis que les *topoi* précédents définissent des images frontales et symétriques, ceux qui suivent se déploient latéralement. Ils évoquent des événements « dramatiques », c'est-à-dire des événements qui supposent une action. Ce sont des *topoi* pour sujets dynamiques qui s'ajoutent aux *topoi* des sujets statiques et qu'on applique, par exemple, à des scènes où un prince trônant reçoit des ambas-

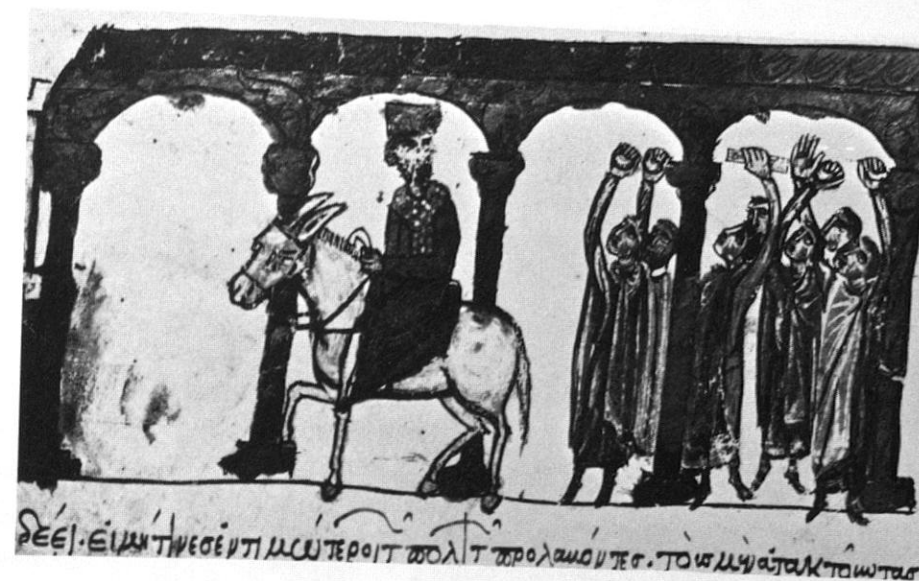


FIG. 11. — Madrid, Skylitzès, fol. 155. Émeute à Constantinople sous Nicéphore Phocas.

sades et des dignitaires en audience. On y voit un prince assis à l'une des extrémités latérales de la scène et, devant lui, une file de personnages qui se dirigent vers lui (exemples : fol. 13, 13 v°, 14 v°, 23, etc., 99, 102, etc., cf. fig. 9). Le même schéma, répété deux fois sur le même registre, mais développé dans deux directions opposées (fig. 7), sert à figurer un échange d'ambassadeurs ou un échange de lettres portées par un coursier, qu'on voit à l'aller et au retour (fol. 28 v°, 47, 75 v°, etc.). Ce *topos* des réceptions et des ambassades, qui peut servir aussi à figurer la soumission des vaincus et le jugement des prévenus placés devant le juge, ou encore des fidèles en adoration devant une effigie divine, remonte à l'art de la fin de l'Antiquité et apparaît d'abord sur des œuvres païennes (stèles votives grecques et romaines, dans les temples ; images sculptées et monétaires de l'art impérial romain). e) *Topoi* de combat. Plusieurs schémas, qui ont bien de traits en commun, servant à figurer les batailles où presque toujours les combattants sont des cavaliers et auxquels un trait typologique donne le sens de victoires consommées ou de défaites subies, ou de poursuites des vaincus (fig. 8). Les armées en présence sont représentées par des groupes de cavaliers en armure, galopant, hérissés de lances qui s'avancent généralement soit à droite, soit à gauche. Ces mêmes cavaliers peuvent être placés devant une architecture (palais, cité avec enceinte), pour évoquer le départ d'une armée ou son retour (fol. 11 v°,

12, 16 v°, 19, 54 v°, 73 v°, etc.). C'est une fresque de la synagogue de Doura Europos¹⁰, et des peintures funéraires grecques des premiers siècles de notre ère trouvées en Crimée¹¹, qui nous montrent les exemples les plus anciens de ce genre de scènes militaires en schémas abrégés, assez nombreuses dans le Skylitzès. Cette catégorie de *topoi* a pu naître, comme la plupart des précédentes, dans l'art royal hellénique ou l'art impérial romain (colonne d'Arcadius), mais aussi dans l'art des provinces limitrophes de l'Empire, là où la guerre de mouvement se poursuivait constamment. (v. les exemples cités *supra*).

f) *Topoi* pour l'histoire d'une vie d'individu. Étant donné la variété plus grande des situations possibles, ces *topoi* proposent des schémas pour les « pièces détachées » des scènes de ce genre, et non pas des formules pour des scènes entières. C'est le cas si fréquent, à Byzance, de soulèvement et de révoltes d'opposants divers et notamment des prétendants au trône qui seront maîtrisés et que la Chronique évoque comme tels, dans le cadre d'un règne. Les schémas qu'on réemploie, en les adaptant aux circonstances, montrent un personnage qui fuit à pied ou à cheval ou en barque, mais dont on se saisit et qu'on ramène quelque part, qui est ensuite enfermé dans un local ou une

10. Carl KRAELING, *The Synagogue* (à Doura), New Haven, 1956, pl. LV.

11. M.T. ROSTOVITZEV, *Antiknaya dekorativnaya zhivopis na Iuge Rossii*, Saint-Petersbourg, 1913 : peintures murales de l'hypogée d'Ačik à Kertch : pl. LXXXVIII, 2.



FIG. 12. — Berne, Bibliothèque. Poème de Pietro de Eboli. Scribes arabes, latins et grecs au palais de Palerme.

enceinte, qu'on juge et qu'on exécute. Lorsqu'il s'agit d'opposants ecclésiastiques, ils peuvent être assis aux côtés de l'empereur ou d'un autre clerc (celui-ci orthodoxe), si la Chronique mentionne la convocation d'un synode ou un essai de réconciliation.

Les exemples qui précèdent n'épuisent pas les remarques possibles qui iraient dans le même sens. D'autres peintures de la même série (manières A et B) s'appuient aussi sur des *topoi*. Relevons encore les images de la mort des souverains (remplacée par des scènes du trône sur leur corps : fol. 42, 49, 61 v°), ou de la conversion d'un prince étranger (évoquée par la scène de son baptême : fol. 68 v). L'existence de *topoi* pour ces images est attestée indirectement par d'autres peintures médiévales, où on les applique également, mais pour illustrer d'autres sujets, telle la mort de la Vierge (scène de la Dormition) ou le baptême d'un nouveau-né (histoire de Marie, de Jean-Baptiste, de saint Nicolas, mais aussi conversion du roi bulgare Boris, dans la Chronique de Manassès).

On a donc le droit de conclure que les peintures des séries A et B se servent constamment de *topoi* conventionnels. D'ailleurs, rien n'est plus conforme à ce qu'on appelle la tradition byzantine que cet attachement très systématique à des schémas établis. Ce que le Skylitzès nous ajoute à cet égard, c'est la certitude que l'art profane mis au service des livres d'histoire

n'était pas moins lié à des *topoi* iconographiques que les œuvres de l'art religieux. On aurait pu le prévoir en se rappelant des œuvres de l'art officiel des empereurs qui, lui, était soigneusement canalisé par le recours à des formules préétablies. Car l'illustration d'une Chronique — qui pour l'essentiel est une histoire des empereurs — s'apparentait nécessairement à l'iconographie officielle impériale. Mais on aurait pu penser aussi qu'ayant à répondre non plus au programme d'un art officiel qui définit et glorifie le pouvoir suprême du chef de l'État, mais à l'infinité variété des événements qui se suivent sans se répéter, l'illustration d'une Chronique ferait appel à une imagerie plus spontanée et mieux spécifiée. Et, certes, ces illustrations sont autre chose qu'un cycle d'images conformes à l'iconographie officielle des basileis, et des représentations originales y sont également nombreuses, là notamment où les événements à évoquer étaient trop particuliers pour être ramenés à un schéma stéréotypique (par exemple, fol. 55, 55 v°, 64 v°, 65, 77 v°, 80, 102, etc.). C'est du moins ce qu'on croit constater en attendant peut-être de nouvelles enquêtes sur ces peintures, qui pourraient faire apparaître des formules là où nous n'en voyons pas. Mais quel que soit le nombre de ces images hors série, la grande majorité des illustrations de Skylitzès cherche à ramener les événements mentionnés par le chroniqueur à des thèmes

pour lesquels on disposait de *topoi*, soit pour la scène entière, soit au moins pour des éléments de celle-ci, et dont on se servait comme de pièces détachées, en vue de compositions appelées à faire pendant à tel récit de l'historien¹². On voit ainsi à quel point on aurait tort de chercher une vision immédiate de la réalité, dans la plupart des miniatures des séries les plus byzantines du Skylitzès. La part de cette réalité était déjà très limitée dans l'art de l'époque (fin du XI^e siècle) à laquelle pouvaient remonter les modèles du peintre du manuscrit de Madrid. Elle n'a pu évidemment que diminuer encore sous le pinceau du praticien qui imita ces originaux, deux siècles plus tard (fin XIII^e ou XIV^e siècle).

3. LES PEINTURES MARQUÉES D'OCCIDENTALISMES (MANIÈRES C ET D).

Comme nous l'avons fait observer plus haut, la dernière miniature de style byzantin figure sur le fol. 87. Le cahier XI, qui comprend les fol. 88 à 95, est dépourvu de peintures. Elles réapparaissent sur le fol. 96, mais le style et la technique en sont très différents, et malgré divers souvenirs de l'art de tradition byzantine qu'on y relève, ces peintures appartiennent à une façon de faire qui n'est pas byzantine.

Comment définir cette façon, et tout d'abord, s'agit-il d'une certaine façon ou de plusieurs ? On a pu voir ci-dessus (p. 193) que nous croyons distinguer, dans cette seconde partie de l'illustration, deux « manières » assez distinctes et quatre « mains », c'est-à-dire l'œuvre de quatre peintres qui, tout en pratiquant un art très semblable, en proposent des versions distinctes, avec un degré d'originalité variable. Une étude plus approfondie de ces miniatures devra pouvoir préciser ces écarts et éventuellement les expliquer, en établissant, si possible, les liens de parenté de chacune de ces variantes du même art avec des œuvres d'art autres que l'illustration du Skylitzès.

Dans cet article, nous négligerons les distinctions qui s'établissent entre les quatre « mains » des « manières » C et D (v. cependant p. 192), comme nous avons négligé les particularités de chacune des « mains », en parlant des miniatures des deux premières « manières » (A et B). Nous considérerons donc les peintures des séries C et D comme un ensemble, en y relevant les

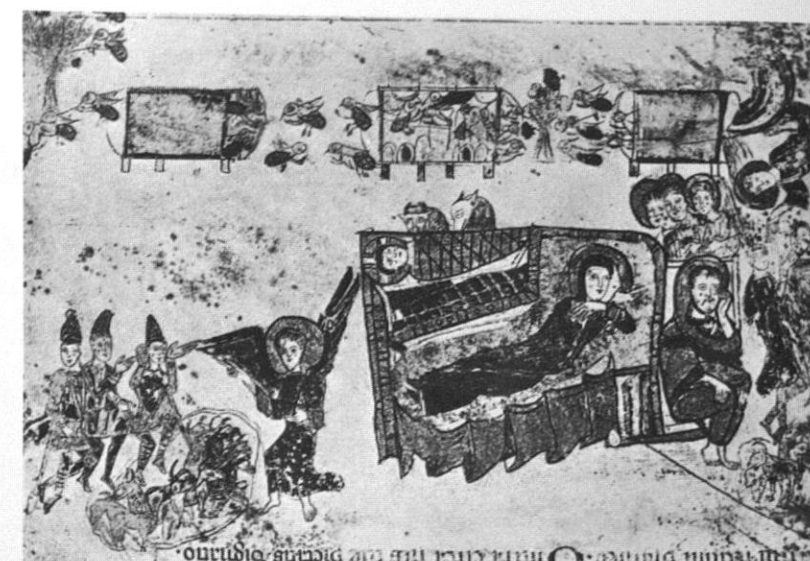


FIG. 13. — Exultet de Gaète. Nativité (d'après Avery).

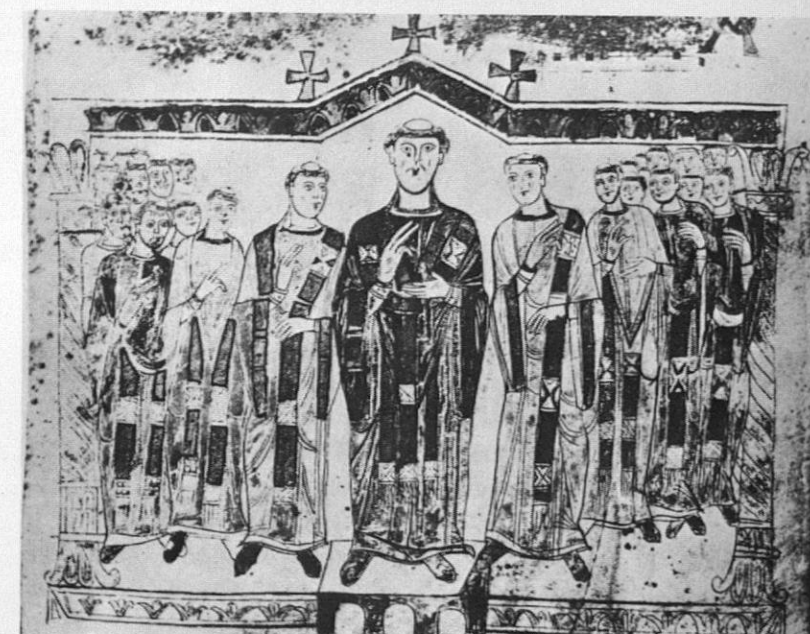


FIG. 14. — Exultet de Gaète. Un groupe d'ecclésiastiques (d'après Avery).

traits les plus saillants et qui les distinguent en bloc des caractéristiques des miniatures des séries A et B.

12. Ainsi, par exemple, les deux images du fol. 66, qui figurent l'impératrice Théodora en discussion avec le patriarche Méthode, en présence des amis et des ennemis de celui-ci, évoquent bien un événement historique précis, qui était un épisode de l'histoire du rétablissement du culte des images. Mais pour l'illustrer, en deux temps successifs, le peintre s'est borné à montrer l'impératrice trônant devant un édifice à fronton (palais aux portes ouvertes ?), et à sa droite, deux ou trois des ecclésiastiques, dans l'autre — les laïcs qui auraient pu tout aussi bien figurer ailleurs (cf. les groupes des laïcs des fol. 50 v° a et b, 61 v° ou 10, 12 v°, 13 et le groupe des évêques dans le Jugement dernier).

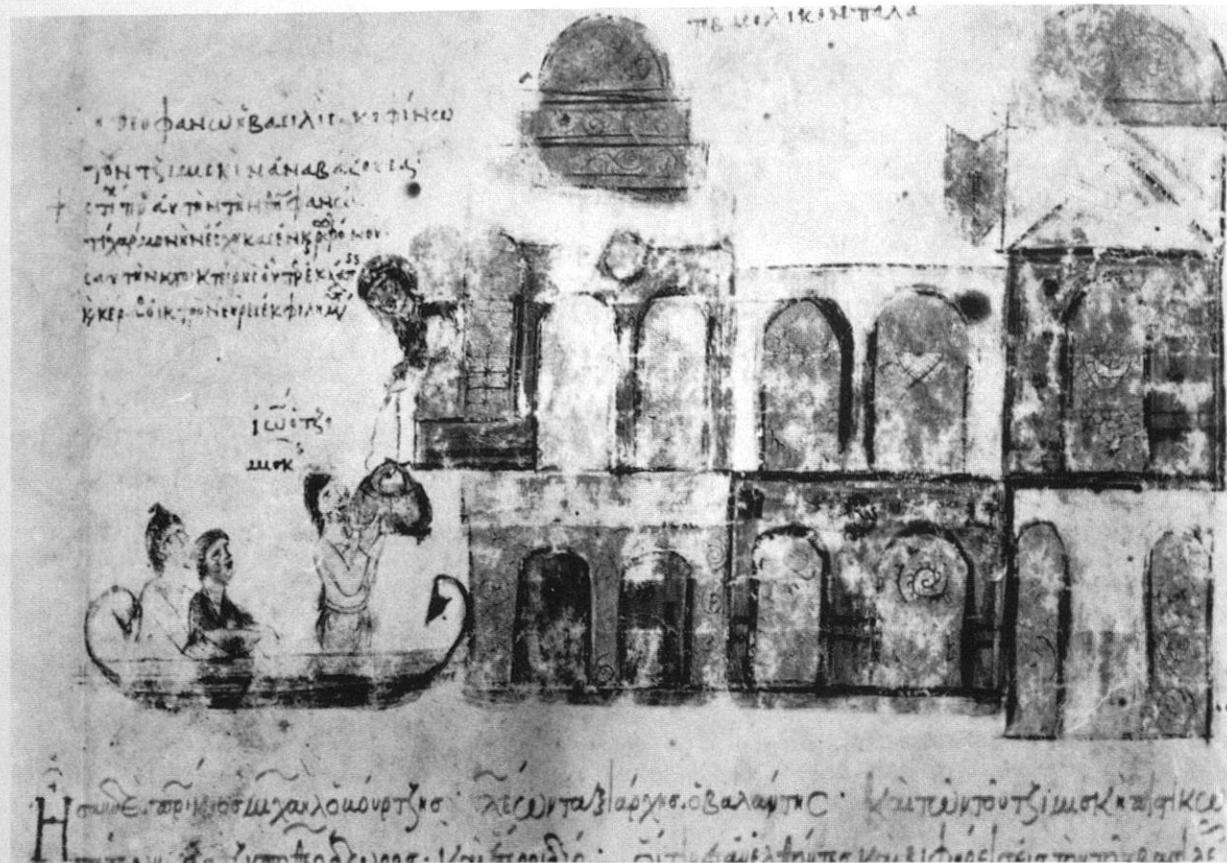


FIG. 15. — Madrid, Skylitzès, fol. 157. Assassinat de Nicéphore Phocas.

De ces dernières nous avons dit que leur style s'apparente au style des peintures byzantines du XI^e siècle. Or, ce style ne se retrouve plus au-delà du fol. 87. D'autres styles le remplacent pour l'essentiel, tandis que des reflets du style byzantin n'apparaissent que sporadiquement et avec un rayon d'action limité. Son apport n'est plus que celui d'une source d'inspiration secondaire et qui vient en quelque sorte de l'extérieur. C'est ainsi qu'aux fol. 111 à 118 v et aux fol. 213 v^o à 217, les peintures doivent à une influence renouvelée de la peinture byzantine, le type des têtes et des coiffures des personnages représentés, voire la façon de les rapprocher en groupes harmonieusement équilibrées, ainsi que le modelé soigné des visages.

Beaucoup de ces peintures (mais pas toutes, v. fol. 208, 213 v^o et suiv.) sont exécutées avec moins de science et moins de soin¹³ que les miniatures des séries A et B (fig. 10, 26). Mais

13. Prenons l'exemple des chevaux et comparons leurs images dans la première partie du manuscrit (fol. 19, 67 v^o) avec celles de la deuxième partie (fol. 160, 161, 161 v^o, 162, 162 v^o, etc.). Cf. fig. 8 et 18.

en revanche, la variété des images y est bien plus grande. Il semblerait que, moins liés par des *topoi* imposés par la tradition byzantine, les auteurs des illustrations des séries C et D ont été plus souvent abandonnés à eux-mêmes ou amenés à chercher leur inspiration en dehors des peintures byzantines (fig. 12, 13, 14). Il y aurait donc intérêt à étudier de plus près ces miniatures en les confrontant avec des peintures autres que byzantines, parmi celles qui auraient pu inspirer les illustrations du Skylitzès, et nous ferons ci-dessous un essai dans cette direction. Mais il ne s'agira que d'un essai. Il faudrait aller au-delà tout en sachant — nous en avons fait l'expérience — que cette recherche se heurte à des difficultés. Il semble, en effet, que les illustrateurs du Skylitzès avaient toujours réinterprété les modèles dont ils se servaient, ce qui a fait qu'aucune peinture connue ne leur soit apparentée étroitement. On n'arrive à signaler que des miniatures qui rejoignent ces illustrations sur un point quelconque, et qui suggèrent ainsi un contact entre les unes et les autres, sans en apporter la certitude.

Une observation plus générale donne plus

FIG. 16. — Madrid, Skylitzès, fol. 116 v^o. Léon VI désigne comme son successeur son frère Alexandre.

de poids à ce genre de constatations, si partielles qu'elles soient : les miniatures où nous avons pu relever des contacts avec les illustrations du Skylitzès proviennent d'Italie centrale et méridionale, c'est-à-dire de la région où, depuis des siècles, les *scriptoria* grecs et latins fonctionnaient côte à côte, en enluminant des manuscrits. C'est donc là la région où plus facilement qu'ailleurs les miniatures d'origine latine pouvaient inspirer un miniaturiste grec. Or, c'est là aussi qu'on croit pouvoir fixer le lieu d'origine du manuscrit de Madrid pour des raisons indépendantes des caractéristiques des miniatures¹⁴. Les illustrations de plusieurs manuscrits latins de l'Italie méridionale qui présentent des points de contacts avec le Skylitzès, sont les suivants : plusieurs rouleaux liturgiques dits de l'*Exultet*¹⁵, et l'unique manuscrit d'un poème en honneur des rois de Sicile, composé vers 1200 par Pietro de Eboli¹⁶ (fig. 12, 20, 21). Les *Exultet* en question remontent au XI^e siècle ; le codex de Pietro de Eboli date du début du XIII^e siècle, mais l'art de ses illustrations est plus évolué que celui du Skylitzès. Autrement dit, nos pièces de comparaison,

parmi les œuvres italiennes, sont d'un siècle et même de deux antérieures au manuscrit du Skylitzès. Ainsi, l'art latin d'Italie qui fournit des analogies à certaines miniatures de la seconde partie du Skylitzès, rejoint sur ce point les miniatures de la première partie, dont on se souvient (v. p. 193) que leurs modèles byzantins étaient eux aussi de deux siècles antérieurs (fin XI^e-XII^e siècle).

Cet anachronisme de l'art des illustrations du Skylitzès, que ce soit celui de pure tradition byzantine des miniatures de la première partie, ou celui, marqué d'occidentalismes, des images de la seconde partie, ne nous invite-t-il pas à supposer que l'illustration du Skylitzès dans son ensemble (rappelons que le codex de Madrid nous en offre une version du XIII^e-XIV^e siècle) avait été créée au XII^e siècle ? Et comme elle devait déjà comprendre des images de la seconde série, celle qui est marquée d'occidentalismes,

14. V. l'introduction de I. Sevcenko à l'étude citée note 2.

15. M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, II, *Plates and Descriptive Notes*, Princeton, 1936.

16. *Liber ad honorem Augusti di Pietro da Eboli*, édition de G.B. SIRAGUSA, Rome, 1905.



FIG. 17. — Madrid, Skylitzès, fol. 160. Jean Tzimiscès fait écrire et envoie une lettre au général commandant les troupes en Mésopotamie.

cette version initiale a dû déjà avoir vu le jour en Italie. Rien ne paraît plus plausible d'ailleurs que l'idée d'une édition de luxe d'un livre d'histoire byzantine, réalisée à Palerme, par les soins ou au profit des rois normands, grands imitateurs et concurrents des basileis de Constantinople.

Cependant, si l'hypothèse, selon laquelle l'illustration du Skylitzès avait été conçue au XIII^e siècle, n'est qu'une supposition (née de la constatation de l'anachronisme de l'art de ses miniatures) cet anachronisme en lui-même, est certain. C'est en vain qu'on chercherait, parmi les peintures romanes et gothiques contemporaines du Skylitzès de Madrid, des pendants aux caractéristiques du style des illustrations de celui-ci. Les peintures de son temps, celles de l'Italie notamment, sont entièrement différentes et d'un art beaucoup plus évolué. Deux études récentes, qui traitent d'imitations d'œuvres latines dans les manuscrits grecs, et inversement, d'influences grecques sur les miniatures italiennes du XIII^e et XIV^e siècle¹⁷, nous aident à mesurer la différence qu'il y a eu entre le genre

de contact dont il y est question et ceux que nous constatons dans les miniatures du Skylitzès, quoiqu'il s'agisse d'œuvres de l'époque même du manuscrit de Madrid. Ce qu'on trouve dans celui-ci, témoigne aussi de contacts entre œuvres grecques et italiennes, mais tels qu'ils avaient pu s'établir deux siècles plus tôt.

En Italie méridionale, c'était l'époque où les *scriptoria* de Bénévent, de Naples, de Montecassino déployaient une activité considérable¹⁸ et produisaient de nombreux manuscrits illustrés, où les apports byzantins étaient fréquents, mais pas omniprésents et où ils apparaissent à côté de créations originales ou inspirées directement par des modèles antiques. Les parties les plus particulières de cet art, plein d'audaces et d'initiatives, sont remarquables à la fois par leur force expressive et par leurs maladresses, voire la vulgarité des images de la figure humaine.

C'est en observant, dans la seconde partie du Skylitzès, les représentations des personnages (mais aussi des chevaux, de certains objets, des meubles) qu'on constate qu'elles ont certains traits en commun avec les personnages des *Exultet*. Étant donné qu'on a affaire à des œuvres rustiques, il ne s'agit pas d'une répétition exacte des mêmes traits, mais de rapprochements par la maladresse du dessin des têtes, des mouvements, du corps humain tout entier.

Voici quelques exemples de traits, dans le Skylitzès, qui, étrangers à l'art byzantin, trouvent des pendants dans les illustrations des *Exultet*.

17. T. VELMANS, *Le Parisinus græcus 135 et les peintures de style gothique à l'époque des Paléologues*, dans *Cah. Archéol.* XVII, 1967, p. 209-235. La même, *Deux manuscrits enluminés inédits et des influences réciproques entre Byzance et l'Italie*, *ibid.*, XX, 1970, p. 207-234.

18. E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904. E.A. LOEW, *The Beneventan Scriptoria*, Oxford, 1914; le même, *Codices latini antiquiores*, Oxford, 1934 et suiv.; H. BELTING, *Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, dans *Dumb. Oaks Papers*, 16, 1962, p. 141-193; le même, *Probleme der Kunstgeschichte im Frühmittelalter*, dans *Frühmittelalterliche Studien*, I, 1967, p. 94-143; le même, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 126-190, 230-235.



FIG. 18. — Madrid, Skylitzès, fol. 171. Jean Tzimiscès trônant.

1) Personnages aux traits vulgaires, aux mouvements maladroits, mais souvent expressifs, aux corps de proportions variables, jamais élégantes; absence de modelé des visages, mais taches rouges sur chaque joue¹⁹ (fig. 13, 14).

2) Vêtements, couvre-chefs, insignes du pouvoir représentés sommairement (contrairement aux Byzantins qui ont soigné ces détails, notamment pour les images des empereurs et des dignitaires); couronnes représentées au-dessus de la tête et non pas sur la tête²⁰ (fig. 11, 17, cf. 20).

3) Architectures plus développées que dans les illustrations de la première série de style byzantin; fréquence d'édifices vus en coupe qui montrent des salles allongées où se joue la scène; au-dessus de la coupe et sur les côtés, nombreux toits et tourelles, parfois des escaliers, vus de profil et des encorbeillements. Malgré la complexité relative de ces architectures, elles sont étendues dans une seule surface; la troisième dimension est absente (fig. 15, 17, 22, 23, 24, 26, 27)²¹.

Les illustrations des *Exultet* nous mettent en présence des mêmes caractéristiques, dont voici quelques références précises que je cite en renvoyant à l'Album de M. Avery: pl. VII-X, XIII, XIV (types des visages, mouvements des figures). On notera dans les *Exultet* plus byzantinisants que d'autres la présence simultanée — qui fait penser au Skylitzès — de peintures très byzantines (sur les cadres) et plus latines et barbares (au milieu). Dans le Skylitzès, c'est la même rencontre, mais les deux



FIG. 19. — Barcelone, Musée des Beaux-Arts. Retable de sainte Marguerite (détail). Un roi trônant (d'après Gudiol, « Els Primitius », fig. 14). Voir la position des jambes du roi.



FIG. 20. — Berne, Pietro de Eboli. Scène à l'intérieur d'une salle de palais, représentée en coupe; trône sur une tribune.

19. Fol. 98 v°, 102 b, c, 110 v° a, b, 123, 124, 126, 133 b, 143 v°, 158, 159, 160 r° et suiv.

20. Fol. 102 c, 104, 105 v° b, 110 b, 113, 114, 115, 116, etc. (empereurs, couronnes, sceptres, costumes, etc.); fantassins latins: fol. 97 v°, 99 v° a et b, 121 a, etc., 150 b (Latins et Arabes).

21. Quelques exemples, à côté d'autres: a) coupe en longueur d'édifices où se joue une scène: fol. 105 v, 107, 109, 109 v, 110, etc.; b) coupe d'édifices avec étage: fol. 117, 120, 133, 139, 157 a, 212 a, 217 v°; c) escalier de profil: fol. 133 a, 220, 220 v° a, b; d) Sainte-Sophie est vue de l'extérieur, avec coupole: fol. 48; *idem*, les Blachernes, fol. 33, et une autre église de Constantinople: fol. 48; mais dans la deuxième partie du manuscrit, fol.



FIG. 22. — Madrid, Skylitzès, fol. 145. Sonneurs de trompettes et autres musiciens accueillant Nicéphore Phocas lors de son entrée triomphale à Constantinople. Le miniaturiste a omis de représenter les insignes du pouvoir impérial de Nicéphore.

manières se suivent, sur des pages distinctes. Les peintures d'un autre *Exultet*, pl. XVIII-XIX, montrent un recul du style byzantin sur les cadres et un progrès de la « barbarisation » des scènes, au milieu. Les illustrations dans l'*Exultet* de Capoue, de Gaète, de Manchester, de Pise, de Troia, etc., pl. XXVI et suiv., sont plus grossières, mais non moins instructives, pour les comparaisons avec le Skylitzès (dessin des personnages et de leurs têtes, architectures en coupe longitudinale, dessin du cheval, pl. LXXXII). Très voisines des peintures rustiques des *Exultet* sont aussi les illustrations de certains autres manuscrits latins et grecs, enluminés en Italie centrale et méridionale, au x^e-xi^e siècle, tels le Graduel, Vatican latin 10673, ou le Psautier, Vatican Barberini grec 285 (Grabar, *Manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, Paris, 1971).

Revenant aux *Exultet*, soulignons le nombre considérable de peintures qui y figurent des scènes qui se jouent à l'intérieur d'édifices représentés en coupe : le texte n'avait favorisé ces coupes que dans la mesure où il reproduisait les prières de certains offices célébrés à l'intérieur des églises. Mais rien n'obligeait l'illustrateur de montrer ce cadre architectural, comme

110 v° b et plusieurs autres, Sainte-Sophie est une basilique (en coupe) ; e) toits, et tourelles, encorbellement au-dessus d'une coupe : fol. 102 b, 103 v° b, 104, 104 v° a, b, 109 a, 109 v°, etc.

22. Fol. 33, 52, 62 b, 85.

23. Fol. 97 a, b, 97 v°, 98, 99 v° b, 100 v°, 106 v°, 145 a, b, etc.

il le fait. Il s'agit bien d'un procédé d'illustration, qui fut exceptionnel à Byzance, mais extrêmement répandu en Occident, depuis le Virgile du Vatican et le Pentateuque de Tours (d'Ashburnham), en passant par le Grégoire de Nazianze de Milan (Ambros. 49-50), qui est une œuvre grecque d'Italie, du ix^e siècle, pour aboutir aux innombrables miniatures romanes et surtout gothiques, avec des scènes dans un cadre d'architecture. Ce cadre n'est autre chose qu'un dérivé de l'image d'un édifice en coupe, dont on voit de l'extérieur les toits et les tourelles. Comme on sait, cette formule a connu un succès au moins égal en sculpture, depuis les sarcophages dits des « city-gates » jusqu'aux statues des façades gothiques placées sous des dais à motifs architecturaux.

Les peintures de Skylitzès qui font appel à cette formule sont nombreuses (v. note 21), et cela souligne d'autant mieux les attaches occidentales de leur art que les miniatures de la première série (manière A et B) n'en offrent aucun exemple : là où la scène se passe à l'intérieur d'un édifice, on figure un mur de fond, ou à la rigueur un simple cadre autour des figures²².

A propos des architectures de la seconde série des miniatures du Skylitzès, il convient d'ajouter qu'on en donne aussi des vues extérieures, mais dans ce cas ce sont des images entièrement plates, qu'on croirait découpées et collées sur le parchemin du manuscrit²³. Il y en



FIG. 23. — Madrid, Skylitzès, fol. 144. Bardas, père de Nicéphore Phocas, cherche asile à Sainte-Sophie. L'église est de type occidental, avec clocher.

a, comme sur le fol. 144, qui évoquent une basilique latine, avec son clocher roman au-dessus de l'entrée (motif étranger à l'architecture et à la miniature byzantine) ; d'autres édifices vus de l'extérieur, semblent sortis de peintures mozarabes ou musulmanes, et nous y reviendrons plus loin.

En dehors des *Exultet*, comme nous l'avons déjà mentionné, c'est l'illustration du poème historique de Pietro de Eboli, dans le manuscrit de Berne, qui nous permet d'établir des points de contact avec les miniatures du Skylitzès. Le manuscrit de Berne a été confectionné au début du xiii^e siècle, en Italie méridionale. Les peintures y sont d'un style plus évolué que les miniatures du Skylitzès, et comme nous venons d'en faire la remarque, cela donne la mesure de l'anachronisme de l'art du Skylitzès (le manuscrit n'est pas antérieur à la fin du xiii^e siècle). Le dessin des visages et du corps des personnages et leurs mouvements, maladroits, dans le manuscrit de Berne, rappellent quelquefois de loin ceux des *Exultet* et du Skylitzès. Mais des points de contacts avec les illustrations du manuscrit de Madrid s'établissent dans un autre domaine, celui de l'iconographie. Rappelons que l'œuvre de Pietro de Eboli fait état d'événements qui se passent souvent au palais et qui concernent les activités des princes, c'est-à-dire des sujets qui abondent également dans la Chronique de Skylitzès. Ce parallélisme des sujets nous met donc très à l'aise pour constater



FIG. 21. — Berne, Pietro de Eboli. Reine trônant et intérieur du palais vu en coupe ; procession triomphale de la reine à cheval, précédée de sonneurs de trompettes.

que les deux manuscrits interprètent de façon analogue les mêmes sujets. Relevons, en particulier : les scènes qui se jouent sous les arcades d'édifices basilicaux représentés en coupe, parmi lesquels on trouve une église (fig. 10) ; ailleurs, ce sont des palais qu'on représente également en coupe, mais avec étage auquel conduit un escalier vu de côté ; les images d'assauts des villes fortifiées avec recours aux catapultes-lance-

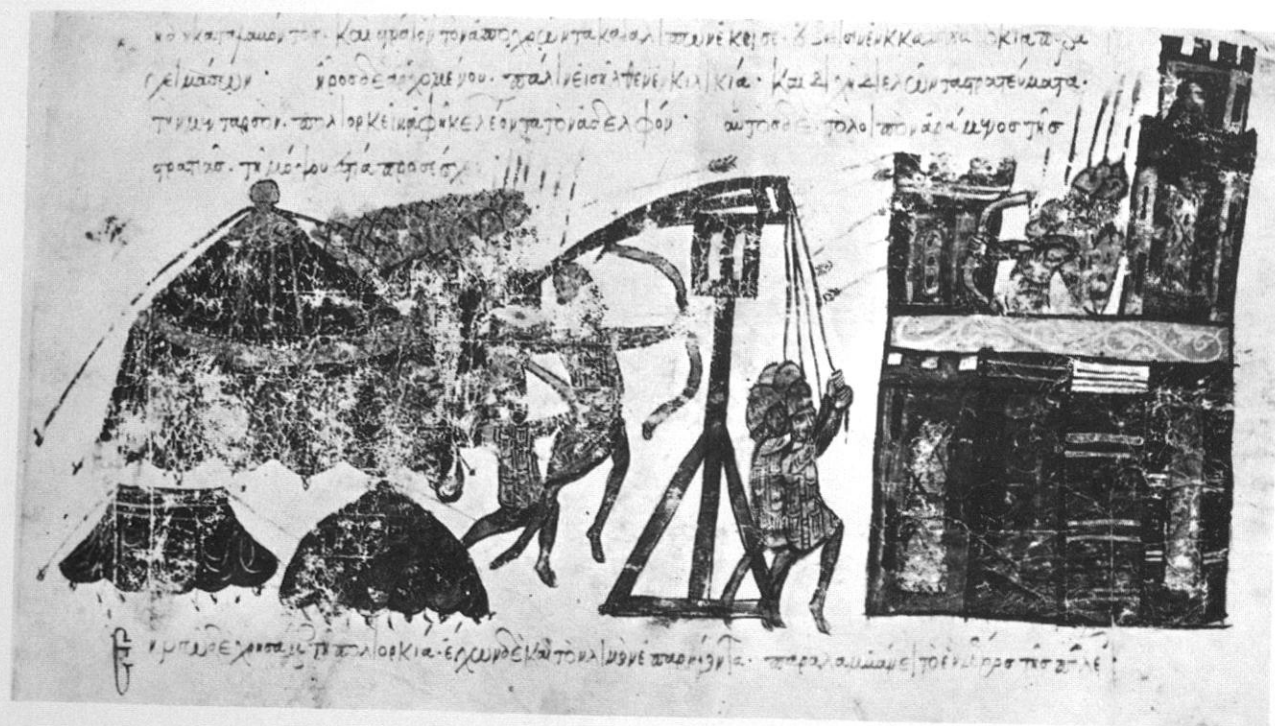


FIG. 24. — Madrid, Skylitzès, fol. 151. Siège d'une ville.

pierres (fig. 24, cf. 25) ; des scènes de réceptions d'ambassades et d'échanges de lettres²⁴.

C'est en dehors du manuscrit de Berne qu'on trouve, enfin, les modèles d'un autre trait d'origine occidentale dans les peintures du Skylitzès : l'attitude du prince qui croise les jambes et plie l'une d'elles²⁵ (fig. 17, 18). C'est une façon de trôner que Byzance ignorait, mais qui est courante sur les peintures latines, à partir du XII^e siècle (fig. 19)²⁶. C'est à l'occidentale aussi que les empereurs, sur les miniatures du Skylitzès, portent des bas « mi-parti » et leurs couronnes, leurs sceptres, leurs manteaux sont inspirés par les usages latins²⁷.

24. Pietro de Eboli, pl. XII.

25. Fol. 157 v°, 159, 160 a, 165 a, 171 a, 171 v°, 172, 172 b, 174 v°, 180 v°, 183, 183 v°, etc.

26. Fol. 157 v°, 159, 160 a, 165 a, 171 a, 171 v°, 172, 172 b, 174 v°, 180 v°, 183, 183 v°, etc.

27. Fol. 110 b, 113, 154 v° b, etc. Bas mi-parti : fol. 171 a, 171 v°, 172.

28. Fol. 97 a, 145 a, 148 b, 178 b.

29. Fol. 97 a, b, 97 v°, 145, 158, 186, 196, 199 v° a, 224, 225 a.

30. D'autres images de dignitaires arabes assis : fol. 148, 148 b, 178 v° ; cf. la manière timide de désigner un Arabe par son vêtement rayé, dans une miniature de la première série, fol. 47. On le représente assis sur un siège qui n'a rien de musulman.

31. Fol. 101 a, 101 b, 173 v°. Sur les deux premières de ces images, on voit aussi un groupe de personnages assis par terre, les jambes croisées à la musulmane. Le peintre a dû suivre un modèle arabe qu'il n'a pas entièrement compris en ce qui concerne la position des jambes.

Tout compte fait, les miniatures du Skylitzès reflètent une version moins évoluée d'une certaine peinture princière de l'Italie méridionale, dont le manuscrit de Pietro de Eboli présente une interprétation plus avancée. Tandis que les peintures des *Exultet* sont des témoins précieux quoiqu'indirects des antécédents du style de ces mêmes miniatures du Skylitzès.

Enfin, quelques-unes des miniatures de la seconde série nous mettent en présence de motifs musulmans. Ce sont, d'une part, des représentations de princes et dignitaires arabes²⁸ (fig. 27) et, d'autre part, des motifs d'architectures, de meubles et de décor architectural empruntés à l'art islamique²⁹. Pour les premières de ces images, on aurait pu hésiter entre l'inspiration directe par le récit de Skylitzès, qui évoque souvent des personnalités arabes, et l'inspiration par l'art musulman. J'incline cependant du côté de l'art, après avoir observé la peinture du chef arabe assis sur un tapis ornementé, sous sa tente (fol. 97 a) (fig. 27), qui aurait pu figurer dans un manuscrit arabe contemporain ; et il en est de même de la scène qui montre un groupe de marchands arabes assis par terre, à côté de leurs chameaux (fol. 212 v° a)³⁰. Un paysage d'arbres stylisés³¹ rappelle, lui aussi, des peintures arabes ou arabisantes (coptes et mozarabes), plutôt que des images grecques et

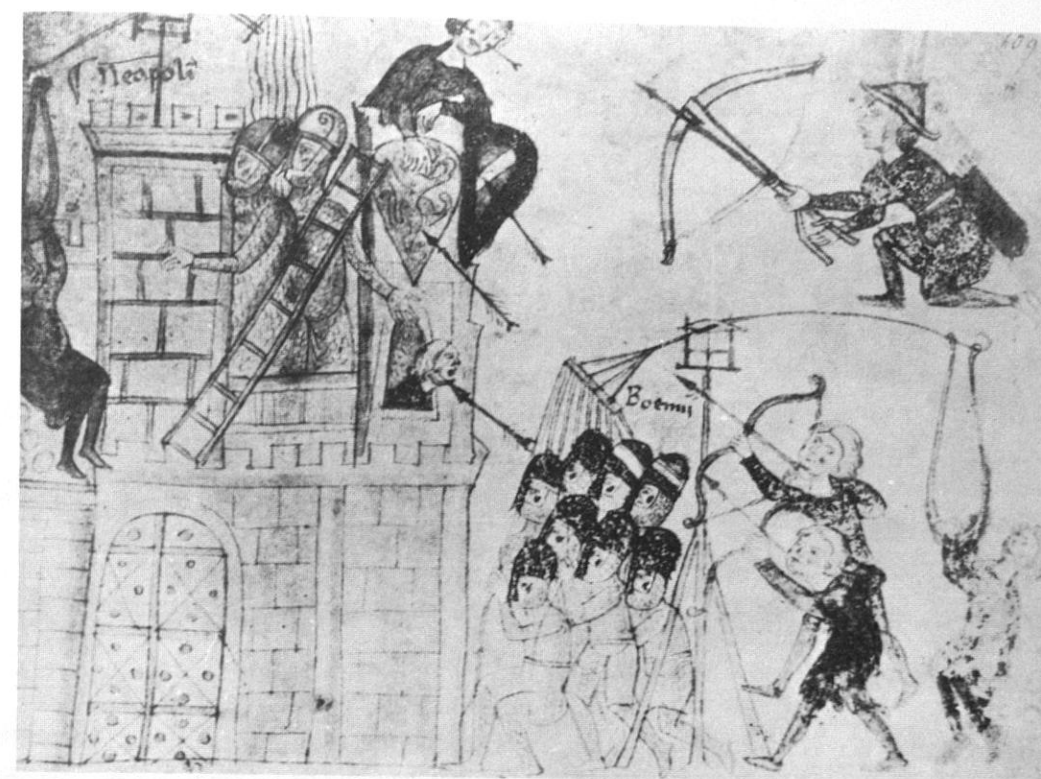


FIG. 25. — Berne, Pietro de Eboli. Siège d'une ville.

latines. Plusieurs miniatures du Skylitzès nous mettent en présence d'architectures dont les formes et le décor sont de tradition islamique : façades d'édifices qui semblent découpées et collées sur le parchemin ; portes et niches tapissées d'ornements fins (fol. 23 v°, 25 b, 26 v° a) (fig. 27). Certains motifs architecturaux, d'allure fantastique, pourraient aussi s'inspirer de modèles islamiques³². Enfin, il y a des meubles qui seraient mieux à leur place dans des intérieurs musulmans. Je pense surtout aux trônes princiers, très élevés, qui rappellent plutôt des tribunes, et sur lesquels les princes siègent quelquefois, en pliant l'une des jambes³³ (fig. 18). Cette dernière attitude avait été adoptée par les princes de l'Europe féodale, comme nous l'avons rappelé plus haut, mais elle leur est sûrement venue des Musulmans, et elle s'explique mieux lorsqu'on pense à la hauteur de la tribune sur laquelle étaient assis les personnalités arabes et persanes. Ils s'asseyaient sur l'une de leurs jambes et laissaient pendre l'autre qui ne pouvait pas toucher le sol. Les Latins reprennent cette attitude, mais, étant assis sur un siège normal, ils touchent le sol par l'une des jambes et posent l'autre, horizontalement, sur le genou de la première.

On sait que les miniaturistes latins de l'Italie méridionale subissaient quelquefois une influence des peintures islamiques (et, probablement, celles surtout que les Arabes produisaient en Sicile ou y apportaient et dont aucun exemple ne nous est conservé). C'est le cas des illustrations des fables de Bidpai, qui ont dû être exécutées à Salerne, au XI^e siècle (P. Morgan Library à New York, Ms. 497)³⁴, des Évangiles Vatican Chis. gr. R. IV. 18³⁵, et du Grégoire de Nazianze, Patmos gr. 33, copié et enluminé à Reggio de Calabre, en 941³⁶. Mais les reflets d'œuvres arabes, dans ces manuscrits, concernent surtout les ornements (sauf dans le manuscrit de la P. Morgan Library, qui cependant est d'un genre très à part). En revanche, les personnages arabes ou habillés en Arabes, apparaissent dans le manuscrit de Pietro de Eboli (fig. 12), tandis que des scènes qui s'inspirent sûrement de peintures arabes sont nombreuses parmi les illustra-

32. Fol. 158, 186, 196, 199 v° a, 224, 225 a.

33. Fol. 180, 186, 199, 199 v° a, 200, 200 v°.

34. M. AVERY, *The Art Bulletin*, XXIII, 1941.

35. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pl. LXXXII, 519.

36. *Ibid.*, pl. LXXXIX, XC, 558 à 571. Les manuscrits cités notes 34 à 36 et bien d'autres de la même époque sont étudiés par A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, Paris, 1971 (sous presse).



FIG. 26. — Madrid, Skylitzès, fol. 160. Devant Antioche, victoire de l'eunuque Nicolas sur les Arabes, sous Jean Tzimiscès.

tions du célèbre traité sur la chasse au faucon confectionné pour l'empereur Frédéric II, dans le premier quart du XIII^e siècle³⁷ et dans la Bible du roi Manfred. Nous reproduisons une de ces miniatures d'après le manuscrit du Vatican de la Bible de Manfred (fig. 28), en faisant observer que cette œuvre du milieu du XIII^e siècle et sûrement antérieure au Skylitzès de Madrid, est cependant d'un style bien plus évolué. Mais on a toute raison de croire que des infiltrations d'influences arabes, à travers des œuvres d'art islamiques, avaient dû se reproduire dès l'époque normande, et notamment, dans des peintures profanes. On sait que cet art, laïc et princier, a été cultivé, à la cour de Palerme sous les rois normands, et on en connaît même quelques exemples. Je pense naturellement au plafond en bois, avec ses peintures décoratives, qui s'étend au-dessus de la Chapelle Palatine, à

37. Deux manuscrits illustrés de l'*Arte Venandi cum avibus*: Vat. pal. lat. 1071 et Paris fr. 12400 (W.F. VOLBACH, *Le miniature del codice Vat. pal. lat. 1071, De Arte venandi cum avibus*, dans *Rendiconti della Pontif. Accad. Romana di Archeol.*, XV, 1939). Un autre manuscrit où se reflètent les mêmes contacts avec la miniature arabe: la Bible du roi Manfred, Vat. lat. 36 (Graf zu ERBACH-FUERSTENAU, *Die Manfredbildel. Kunstgeschichtliche Forschungen*, I, Leipzig, 1910).

38. H. MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, 1950.

39. Ces mosaïques ont été souvent reproduites, mais à ma connaissance n'ont jamais fait l'objet d'une étude, ni même d'une publication intégrale.

40. Je remercie mon collègue et ami Ernst Kietzinger de m'avoir autorisé de consulter un jeu de photographies originales de ces mosaïques, qui attendent encore leur historien.

Palerme, et qui avait été entièrement confié à des exécutants arabes ou à des imitateurs de peintures musulmanes³⁸. Je rappelle aussi les célèbres mosaïques de la « chambre de Roger II », au Palais royal de Palerme³⁹, et les fragments d'un cycle entier de mosaïques à sujets laïcs, qu'on voit encore dans la Torre dei Pisani, au même Palais⁴⁰. Malheureusement, ces fragments sont trop insignifiants, pour nous permettre de juger du contenu et du style de ce cycle de mosaïques. On se souvient que celles de la chambre de Roger II figurent un jardin de fantaisie, planté d'arbres stylisés et peuplé de chasseurs, d'animaux et de monstres, le tout interprété dans un style d'allure « orientale ». Ce sujet, très particulier, ne permet guère de rapprochements avec les miniatures du Skylitzès. A trois exceptions près, cependant, les deux miniatures (fol. 101 a, b, 173 v°) où nous avons relevé le motif de la forêt plantée d'arbres de fantaisie, stylisés d'une manière qui les apparente aux arbres des ivoires de Cordoue et des miniatures mozarabes. Et nous avons fait observer qu'un groupe de personnages assis par terre, à la façon arabe, s'y tenait, à côté de ces plantes. Enfin, à propos de ces reflets des arts musulmans dans les œuvres d'Italie méridionale, rappelons les curieux ivoires du Palliotto de Salerne (fin XI^e siècle), où dans des scènes de l'Écriture qui rappelaient des images d'édifices, on découvre de nombreuses architectures de fantaisie agrémentées

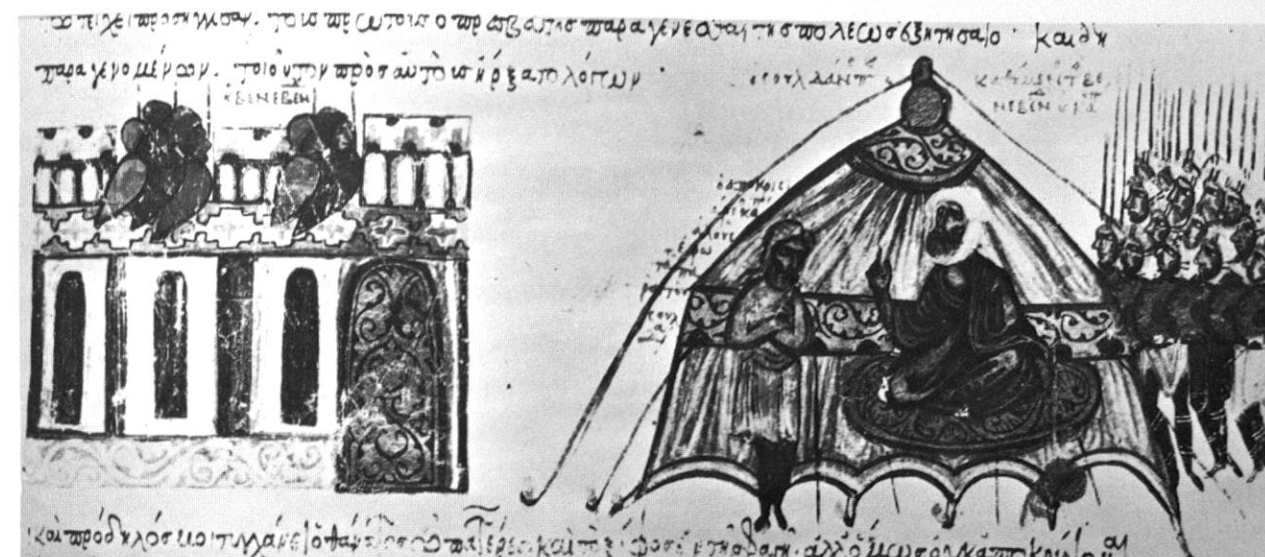


FIG. 27. — Madrid, Skylitzès, fol. 97. Bénévent assiégé par les Arabes; le chef de ceux-ci interroge un prisonnier.

de motifs musulmans, tels qu'arcs outrepassés, coupoles, créneaux en marches d'escalier⁴¹.

Dans l'ensemble, les œuvres conservées en Italie gardent beaucoup moins de souvenirs de l'art islamique que les arts de l'Espagne chrétienne, quoique l'Italie du Sud, elle aussi, ait longtemps vécu dans le voisinage de foyers d'art islamique. En partie au moins, cette différence tient à la destruction systématique des monuments arabes, après l'installation des rois Normands en Sicile et sur le continent. Un art « mozarabe » d'Italie a sûrement existé, même s'il avait été moins important que celui de l'Espagne, et je me demande si les miniatures de la seconde partie du Skylitzès, avec les divers reflets des arts arabes qu'on y trouve, n'en témoignent pas indirectement.

L'art de ce manuscrit, comme celui des illustrations de Pietro de Eboli, traitent, l'un et l'autre, des sujets princiers analogues et nous montrent, côte à côte, des Grecs, des Latins et des Arabes. Cet art pourrait bien être un reflet de l'art profane qu'on pratiquait à Palerme, au temps des rois Normands. Rien ne s'oppose, je crois, à cette hypothèse qui fait état des observations réunies sur les pages qui précèdent, mais ne se présente nullement comme une certitude.

Paris.

A. GRABAR.



FIG. 28. — Vatican, lat. 36, fol. 522 v°. Bible du roi Manfred (a. 255).

41. A. GARRUCCI, *Il Palliotto di avorio di Salerno*, Salerno, s.d. BERTAUX, l.c., pl. XIX, XX. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, fig. 237, 243, 246.

JÜDISCHE TRADITION IN CHRISTLICHER LITURGIE: ZUR GESCHICHTE DES SEMANTRONS

von Rainer STICHEL

Der italienische Kriegsingenieur Gerolamo Maggi, der bei der Belagerung der Festung Famagusta im Jahre 1571 von den Türken gefangengenommen und nach einjährigem Aufenthalt in Istanbul nach einem Fluchtversuch erdrosselt wurde¹, berichtet in einem in der Gefangenschaft verfaßten und posthum erschienenen Werk eine Legende, die griechische Priester in Famagusta ihm überliefert hätten: vor dem Beginn der Sintflut habe Noe die Tiere und Vögel zur Arche versammelt, indem er ein Semantron geschlagen habe; dies sei der Grund, warum man die Gläubigen auf dieselbe Weise in die Kirche versammle. Maggi fügt seinem Bericht skeptisch hinzu: "*Verum id sit nec ne, prorsus ignoro*"². Die gelehrte Literatur seiner Zeit nahm die Legende kritiklos zur Kenntnis³ oder äußerte ihre Ablehnung⁴.

Die Erzählung vom Semantron Noes beantwortet dem frommen Hörer zwei Fragen. Einmal gibt sie Antwort auf die in der Genesis offen-gelassene Frage, wie Noe den Auftrag Gottes habe ausführen können, eine bestimmte Anzahl von Tieren der ganzen Erde in die Arche zu versammeln. Gleichzeitig liefert die Legende eine symbolische Deutung des in den orientalischen Kirchen gebräuchlichen Semantrons.

Dem für den westlichen Besucher der griechischen und orientalischen Klöster ungewohnten Instrument, mit dem der Beginn der Gottesdienste angezeigt wird, sind des öfteren wissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden. Die umfassendste Arbeit stammt von G. Millet⁵. Er behandelt ausführlich die historischen Zeugnisse für die Benutzung des Semantrons, seine liturgische Verwendung und seine symbolische

Abkürzungen:

- CSCO Corpus scriptorum christianorum orientalem.
Čtenija Čtenija v imperatorskom obščestve istorii i drevnostej rossijskich.
OLDP Imperatorskoe obščestvo ljubitelej drevnej pišmenosti i iskusstva.
ORJaS Otdělenie russkago jazyka i slovesnosti.
Spb Sanktpeterburg.
1. G. A[LBENGA], in: *Enciclopedia italiana* 21. 1934, S. 885.
2. G. MAGGI. *De tintinnabulis*. Hanau 1608, S. 60.
3. G. P[RESTRE]. Rezension zu Maggis Werk, in: *Le journal des sçavans* 4. Januar 1666, S. 14.
4. H.A. STOCKFLETH, *Exercitium academicum de campanarum usu* [...]. Altdorf 1665, S. 14. — J.F. WEITENKAMPFF [Praeses: Th. Laudien]. *Dissertatio historica de simandris graecorum, sive de ritu convocandi populum ad sacra per ligna*. Regensburg 1716, S. 25.
5. G. MILLET. Recherches au Mont Athos III. Phiale et simandre à Lavra, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 29. 1905, S. 123-141. — Vgl. außerdem: J.M. VANSLEB. *Histoire de l'église d'Alexandrie*. Paris 1677, S. 56; 59; Herr P.R. Ménard (Kimbulu, Kongo) hatte die Freundlichkeit, mir die entsprechenden Passagen dieses mir nicht zugänglichen Werkes mitzuteilen. — M.C. CHR. WOOG [Praeses: J.D. Schieferdecker]. [...] *Ritus convocandi ad sacra, maxime apud veteres*. Zeitz 1701. — A.S. U[VAROV].

Bilo, ili klepalo, in: *Drevnosti. Trudy moskovsk. archeol. obšč-a*. 1. 1865/67, S. 30; 2. 1870, S. 4; 3. 1873, S. 18. — P.S. KAZANSKIJ. O prizyvě k bogosluženuju v vostočnoj cerkvi, in: *Trudy 1go archeol. s-ězda* (Moskau 1871) I 1879, S. 300. — R.P. SMITH. *Thesaurus syriacus*. Oxford 1901, Sp. 2466. — E. DOUITTÉ. Les minarets et l'appel à la prière, in: *Revue africaine* 43. 1899, S. 339-349. — N. MARKOV. "Bilo", in: *Pravoslavnaja bogoslovskaja enciklopedija* II. 2, 1903, S. 598 f. — E. GOLUBINSKIJ. *Istorija russkoj cerkvi* I 2 (Čtenija 1904, 2), S. 159 ff. — N. OLOVJANIŠNIKOV. *Istorija kolokolov i kolokololitejnoe iskusstvo*. Moskau 1912, S. 9-17. — H. LECLERCQ. "Cloche, clochette (chez les Grecs)", in: *DACL* III 2, 1914, col. 1970-1976. — G. STUHLFAUTH. Glocke und Schallbrett, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 41. 1919, S. 162-167. — N. FINDJZEN. *Očerki po istorii muzyki v Rossii* [...] I 2. Moskau-Leningrad 1928, S. 131 ff. — F. BUHL. "nākūs", in: *Enzyklopaedie des Islam* III. 1936, S. 909 f. — Z. Παπαντωνίου. "Ἁγιον Ὀρος (Σειρὰ ἐκλεκτῶν ἔργων τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας 16). Athen s. d., S. 39 ff. — Φ. Κωνκούλες. Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός V. Athen 1952, S. 140 f; VI. 1955, S. 81 f. — R. MÉNARD. "Koptische Musik", in: *Die Musik in Geschichte u. Gegenwart* VII. 1958, Sp. 1620; ders., Tradition copte, in: *Encyclopédie des musiques sacrées* II. Paris 1969, S. 231. — L. HAGE. *Le chant maronite*, ebda. S. 220 f. — A.-J. FESTUGIÈRE. *Les moines d'Orient*. III 1 [...]. Paris 1963, S. 119, 145.

Bedeutung; die von Maggi berichtete Legende erwähnt er nicht. Erst Th. Dombart hat nach den Gelehrten des 17. und 18. Jahrhunderts wieder auf die Legende aufmerksam gemacht⁶.

Für die weite Verbreitung der Legende zeugt die Tatsache, daß man sie noch heute von den Mönchen der Athosklöster hören kann⁷. Im folgenden soll ihre Überlieferung beschrieben werden und der Grund ihrer Entstehung untersucht werden.

Dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch Maggi aufgezeichneten Zeugnis der zypriotischen Geistlichen steht eine Gruppe von literarischen und bildlichen Denkmälern nahe, die vom 14. bis ins 18. Jahrhundert in den slavischen Ländern Verbreitung fanden; sie seien in ihren Hauptvertretern vorgestellt.

Das Semantron Noes wird in der altrussischen *Tolkovája Palejá* [kommentierendes Altes (Testament)] erwähnt. Auf früheren Quellen fußend, entstand dieses Werk in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Rußland. Sein ursprünglicher Zweck war die polemisch gegen das Judentum gerichtete Darlegung der biblischen Geschichte. Daneben erweiterte der Redaktor den Erzählungsablauf des Alten Testaments, indem er Material aus anderen Quellen einarbeitete. Die älteste uns erreichbare Gestalt der *Tolkovája Palejá* liegt in der Handschrift von Kolomna des Jahres 1406 vor⁸.

Der Geschichte von Noe und der Sintflut wird in der *Tolkovája Palejá* weiter Raum ge-

widmet. Die mehrfachen Wiederholungen derselben Vorgänge und die zahlreichen Unterbrechungen des Handlungsablaufs zeigen, daß der Redaktor eine Vielzahl von Quellen verarbeitet.

Den Befehl Gottes an Noe, die Tiere zu versammeln, erzählt die *Tolkovája Palejá* zweimal. Auf die erste Erwähnung des Auftrages Gottes folgt einer der häufigen polemischen Ausfälle des Erzählers:

"Verstehst du, Verdammter, wie Noe die Tiere und die fliegenden Vögel versammelte, die Schlangen und alles, was kriecht? Denn der Tiere und der Vögel Natur erlaubt ihnen nicht, sich dem Menschen zu nähern ihrer Wildheit wegen, andere aber nähern sich nicht aus Furcht. Denn wie können wir Nachbarschaft haben mit den schrecklichen Löwen oder auf welche Weise (können) Greif oder Elefant Platz finden und die vielen übrigen Arten der Tiere und Vögel? Wenn du es weißt, Verdammter, erzähle, wie jene sich alle versammelten in die Arche. Wenn du es aber nicht weißt, warum gehst du irre?"⁹.

Es wird aus dem Zusammenhang nicht ganz klar, welchen Zweck diese Sätze verfolgen; der Bericht schweigt im folgenden darüber, wie die Wildheit der Tiere überwunden werden konnte. Die Erzählung scheint ihren Höhepunkt in dem vom Redaktor nicht aufgenommenen Gedanken zu finden, daß die Tiere während ihres Aufenthaltes in der Arche wunderbarerweise zahm waren. Dies wäre eine alte jüdische exegetische Tradition, die, durch christliche Ausleger vermittelt, in dieser Erzählung ausgedrückt wird¹⁰.

Nach verschiedenen Abschweifungen berichtet die *Palejá* nochmals von der Sammlung der Tiere:

(1) "Noe aber hörte (die Worte) von Gott dem Herrn und frohlockte im Geiste, weil er erhalten bleiben sollte mit seinem Hause [...]. Um der leiblichen Liebe willen aber war er betrübt, weil untergehen sollte sein Geschlecht. Und um die Sammlung jeglicher Gattung grämte er sich [...]. Und es sprach Gott der Herr zu Noe: 'Gräme dich nicht, sondern schlage ans Schallholz. Und welchen es befohlen sein wird, mit dir erhalten zu bleiben, die werden sich versammeln'. Und es tat Noe, wie ihm befohlen hatte Gott der Herr [...]. Und es stieg Noe auf die Arche (*vbstupi Noi na kovčegb*) und schlug ans Schallholz. Hörend aber den Schall, versammelten sich zu ihm die Tiere und das Vieh und Vögel, Schlangen und die übrigen Gattungen von den vier Enden des Erdkreises, männliches Geschlecht und weibliches. Ihnen nämlich hatte Gott der Herr befohlen, erhalten zu bleiben durch die Früchte der Erde. Und es führte sie Noe in die Arche"¹¹.

Ob dieser Teil der Erzählung derselben Quelle entstammt wie der erste, ist nicht sicher zu entscheiden. Eher scheint es sich um zwei verschiedene Traditionen zu handeln; der Höhepunkt des zweiten Teils liegt in dem Auftrag Gottes, Noe solle ein Semantron benutzen, um die Tiere zu versammeln.

(2) Ein ausführlicher Sintflutbericht findet sich in der russischen sog. "interpolierten Redaktion" der Chronik des *Methodios von Patara*¹²; die Redaktion entstand in Rußland, vermutlich im 15. Jahrhundert.

Die Erzählung beginnt mit dem Auftrag eines Engels an Noe, den Menschen Buße zu predigen und eine Arche zu bauen. Noe geht auf den Berg Ararat und beginnt dort mit dem Bau der Arche.

Indes überredet der Teufel die Frau Noes, in Erfahrung zu bringen, warum Noe täglich auf den Berg steige. Sie braut aus einem ihr vom Teufel gezeigten Kraut ein Getränk, macht Noe berauscht und entlockt ihm das Geheimnis. Als Noe am folgenden Tag zu seinem Werk geht, sieht er, daß Gott die Arche zerstört hat. Der Engel erscheint ihm nochmals und heißt ihn, den Bau der Arche von neuem zu beginnen:

"Und er zeigte ihm ein Holz, den nichtfaulenden Ahorn¹³, und sprach: 'Mit diesem Holz baue'. Noe aber kleidete sich in ein härenes Gewand, und nicht näherte er sich seinem Weibe, und sein Haupt schor er nicht. Im dreißigsten Jahre aber vollendete Noe die Arche [...], und er stieg vom Berge herab und befahl den Menschen, Buße zu tun (und abzulassen) von ihren Sünden [...]."

Der Engel befiehlt ihm nun, mit je zwei Tieren in die Arche zu gehen. Der Bericht fährt fort:

"Noe sprach: 'Wie kann ich zusammenrufen (je zwei) von jedem Lebewesen?' Der Engel des Herrn brachte ihm ein kleines Schallholz vom Himmel und sprach zu ihm: 'Schlage es, stehend gegenüber der Arche'. Noe aber tat also, wie ihm befohlen hatte der Engel des Herrn."

Die Erzählung berichtet sodann von einer neuen List des Teufels, mit der auch er in die Arche gelangt, und von seinem vergeblichen Unterfangen, die Arche zum Sinken zu bringen. Sie überdauert die Sintflut, "und es befahl Gott den Winden, die Arche auf die Berge Ararat zu treiben, wo sie gebaut worden war".

Diese Erzählung, die wenig mit dem biblischen Sintflutbericht gemein hat, vereinigt zwei

verschiedene Handlungsstränge, einen erweiterten Sintflutbericht und eine Erzählung von den Ränken des Teufels. Es scheint sicher, daß die zwei Berichte mit zwei verschiedenen Hauptpersonen erst von einem Redaktor zusammengefügt wurden. Dafür spricht auch die Tatsache, daß die Erzählung von der List des Teufels ohne den Bericht vom Semantron Noes im russischen Volksmärchen überliefert ist¹⁴.

Der Redaktor hat die zwei Erzählungen geschickt ineinander verwoben, wobei er jedoch nicht alle Spuren seiner Tätigkeit verwischte. So überredet der Teufel die Frau Noes, das Geheimnis vom Bau der Arche zu erfahren; es wird jedoch vorher nicht erwähnt, daß Noe die Arche im geheimen bauen sollte. Der Redaktor hat den ersten Satz des ihm vorliegenden Sintflutberichtes als Einleitung verwendet, dann den ersten Teil der Erzählung von des Teufels List eingefügt, deren ersten Satz er unterdrückte. Da diese Erzählung von der Zerstörung der Arche spricht, bot sich die Gelegenheit, beim nochmaligen Baubeginn der Arche mit dem Sintflutbericht und dem Auftrag des Engels fortzufahren, als ob dies der zweite Befehl zum Bau der Arche sei.

Hauptsächlich drei Besonderheiten unterscheiden die Erzählung (2) von dem Text (1): es ist nicht Gott selbst, sondern ein Engel, der zu Noe spricht. Zum anderen erfüllt Noe den Auftrag wie eine Bußübung, er führt während der Arbeit ein asketisches Leben. Außerdem macht die Erzählung geographische Angaben: in dem Teil, der von der List des Teufels spricht, ist zweimal vom Berg Ararat die Rede, wo Noe die Arche gebaut habe und wo sie gestrandet sei; der eigentliche Sintflutbericht erwähnt, Noe sei "vom Berge herab" gestiegen, um Buße zu predigen.

12. V.M. ISTRIN. *Otkrovenie Metodija Patarskago* [...]. Moskau 1897, S. 116 f; vgl. N.A. PYPIN. *Ložnyja i otrečennija knigi russkoj stariny* (= G. Kušlev-Bezborodko. *Pamjatniki starinnoj russkoj literatury* III). Spb 1862, S. 17. — N.S. TICHONRAVOV. *Pamjatniki otrečennoj literatury* II. Spb 1863, S. 249 ff. — FRANKO a.a.O. S. 70. — Vgl. O. DÄHNHARDT. *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden* I. Leipzig-Berlin 1907, S. 258-261.

13. Die ursprüngliche Lesung scheint ein Kompositum von *klen* [Ahorn] gewesen zu sein. Varianten: *nemotriklín* (PYPIN a.a.O. S. 17); *klenrik* (TICHONRAVOV a.a.O. S. 250); *klechmon*, *kletrin* (FRANKO a.a.O. S. 69); *kislinor* (ISTRIN *Otkrovenie* S. 116).

14. [A.] AFANAS'EV. *Narodnyja russkija legendy*. London 1859, No. 14 (S. 48-53); weitere Beispiele bei V. HNATJUK. *Halyc'korus'ki narodni legendy I* (Jetnohrafijnyj zbirnyk 12). L'vov 1902, No. 33 (S. 30 ff).

6. Th. DOMBART. Das Semantrium, die frühchristliche Holzglocke, in: *Die christliche Kunst* 20. 1924, S. 51-63; 77 f.

7. R.M. DAWKINS. *The Monks of Athos*. London 1936, S. 57; ders., Notes on the life in the monasteries of Mount Athos, in: *Harvard theological review* 46. 1953, S. 218 f.

8. Die Charakteristik und die Datierung folgt den Ergebnissen von V.M. ISTRIN. *Redakcii Tolkovoj Palei*. Spb 1907 (Sonderdruck aus: *Izvestija ORJaS* 10, 4. 1905, S. 135-203; 11, 1. 1906, S. 1-43; 2, S. 20-61; 3, S. 418-450), bes. S. 4; 63. Sie wurden bestätigt von A. MICHAJLOV. Zur Entstehungsgeschichte der "*Tolkovája Palejá*", in: *Zschr. f. slav. Philologie* 4. 1927, S. 115-131; der Artikel erschien in überarbeiteter Form in: *Izvestija po russk. jazyku i slovesnosti* 1. 1928, S. 49-80. Über andere Anschauungen vgl. den Forschungsbericht von V. ADRIANOVA. K literaturnoj istorii Palei I. "*Tolkovája Palejá*" v svete novějšich izsledovanij, in: *Trudy kievskoj duchovnoj akademii* 1909, 7/8, S. 377-415.

9. Hs. des Klosters Krechov (Galizien) aus dem Anfang des 15. Jahrh.; I. FRANKO. *Apokryfy i legendy z ukraïnskych rukopysiv. Codex apocryphus e manuscriptis ukraïno-russicis collectus* (Pamjatky ukraïnsko-ruskoï movy i literatury I. Apokryfy starozavitni). L'vov 1896, S. 99; vgl. *Paleja Tolkovája po spisku, sdělanomu v g. Kolomně v 1406 g.* Trud učenikov N.S. Tichonravova. Moskau 1892/96, col. 202.

10. Vgl. unten Anm. 74.

11. FRANKO a.a.O. S. 66 f.

Die aus dem Sintflutbericht und der Erzählung von der List des Teufels kombinierte Geschichte findet sich auch in der sog. "verkürzten Redaktion" der *Tolkovája Palejá*¹⁵. Das Werk dieses Namens entstand in Rußland in der Zeit zwischen 1250 und 1600; seine Benennung ist insofern irreführend, als es sich nicht einfach um eine Kurzfassung einer der vorausgehenden Redaktionen der *Tolkovája Palejá* handelt, sondern um eine biblische Geschichte, die als Quelle unter anderem auch die *Tolkovája Palejá* benutzt. Die Bruchstellen zwischen den verschiedenen zusammengeführten Traditionen sind hier teilweise noch besser zu erkennen. Während im größeren Teil der Er-

zählung ein Engel zu Noe spricht, hat der Redaktor im ersten Satz vergessen, den Engel einzuführen; hier gibt Gott selbst den Auftrag zum Bau der Arche. Die Episode vom Semantron ist nur fragmentarisch in der Erzählung enthalten.

Beiläufig sei auf die Herkunft der Erzählung von der List des Teufels eingegangen. Sie ist auch aus englischen Denkmälern des 14. Jahrhunderts bekannt. Der zu Anfang des 14. Jahrhunderts in England entstandene *Queen Mary's Psalter*¹⁶ enthält zu Beginn einen Bilderzyklus zu biblischen Ereignissen; sie werden von häufig metrischen Beischriften in anglo-normannischem Französisch begleitet, die der Maler vermutlich einer nicht erhaltenen französischen metrischen Bibelparaphrase entnommen hat. Unter den Darstellungen findet sich auch die illustrierte Geschichte von den Ränken des Teufels beim Bau der Arche.

Die Herkunft der Erzählung ist nicht völlig klar; jedoch weisen manche Anzeichen auf orientalisch-ägyptische Quellen, aus denen die russischen und englischen Denkmäler unabhängig geschöpft haben können. Einmal finden sich im *Queen Mary's Psalter* weitere Illustrationen zu Erzählungen, deren orientalisch-ägyptische Herkunft sicher oder wahrscheinlich ist. Es handelt sich um eine Episode aus dem apokryphen *Testament Abrahams*¹⁷ sowie um eine Legende über die Herkunft der Nägel des Kreuzes Christi¹⁸.

Zum anderen haben I. Ja. Porfir'ev und M. R. James darauf hingewiesen, daß die Erzählung eine entfernte Ähnlichkeit mit einem gnostischen Buch namens *Noria* aufweist¹⁹. Das Werk wird von *Epiphanius von Salamis* als Erzeugnis einer gnostischen Sekte vorgestellt; ihre Vorstellungen beschreibt er so:

"Diese Noria, sagen sie, sei des Noe Weib [...]. Häufig wollte sie mit Noe in die Arche gelangen, ward aber nicht zugelassen, da der Archon des Kosmos, sagen sie, willens war, sie zu vernichten mit allen Anderen in der Sintflut. Sie habe sich aber oben auf den Kasten gesetzt und ihn verbrannt, nicht einmal [...], sondern oft, ein erstes Mal und ein zweites und drittes Mal. Darum habe sich auch auf viele Jahre hingezogen der Bau des Kastens durch Noe"²⁰.

Vielleicht ist mit diesem Buch das gnostische Werk "Das Wesen der Archonten" identisch²¹, in dem erzählt wird, daß die Frau des Noe gegen die Arche hauchte und sie verbrannte²².

(3) Im Jahre 1200 hielt sich der Erzbischof von Novgorod Antonij in Konstantinopel auf. Von seiner Reise hat er einen Bericht hinterlassen, in dem er auch einige Bemerkungen über den Gebrauch des Semantrons in den Kirchen der Hauptstadt macht. Abschließend sagt er: "Das Schallholz aber halten sie gemäß englischer Belehrung; aber die Glocken läuten die Lateiner"²³. Antonij schweigt darüber, wer

von einem oder mehreren Engeln im Gebrauch des Semantrons unterrichtet worden sei; es liegt nahe anzunehmen, daß hier eine Anspielung auf eine Noe-Erzählung vom Typ des Textes (2) vorliegt.

Neben den altrussischen Texten, die vom Semantron Noes sprechen, ist eine Reihe bildlicher Darstellungen überliefert, die Noe ebenfalls mit dem Semantron zeigen. Alle Bilder stehen jeweils innerhalb eines Zyklus von Genesis-Illustrationen. Der Umfang dieser Zyklen ist unterschiedlich; ebenso verschieden ist ihre Zuordnung zu einem Text, der nicht immer der Text der Genesis ist. Die Szene von Noes Semantron ist nur in slavischen Zyklen der Genesis-Illustrationen zu finden.

(4) Unter den Wandmalereien des Demetrios-Parekklesions in *Dečani*, die 1350 vollendet wurden, befindet sich ein Zyklus von Genesis-Illustrationen. Die Geschichte Noes wird durch elf Bilder illustriert; nach der Gestalt der Arche zu schließen, stammen die Bilder aus zwei verschiedenen Quellen: ein Teil der Bilder zeigt die Arche in Form eines sechseckigen Gebäudes²⁴, auf zwei Darstellungen hat sie die Gestalt eines Schiffes²⁵.

Das erste Bild der Geschichte Noes stellt den Auftrag Gottes an Noe, die Arche zu bauen, dar²⁶; daran schließen sich drei Darstellungen an, die den Bau der Arche zeigen²⁷. Das folgende Bild zeigt den Einzug in die Arche²⁸ (Abb. 1). Im Zentrum befindet sich die fertige Arche von sechseckiger Gestalt, links steht Noe und schlägt das Semantron, ihm gegenüber nähert sich seine Familie. Als Vertreter der Tierwelt sieht man Löwe, Schlange und Schildkröte. Die Darstellung entspricht dem Text (1); dieser Tatbestand widerlegt — wie andere Einzelheiten weiterer Darstellungen desselben Zyklus — die Annahme von V. Petković, der Zyklus stehe in Beziehung zur italienischen Kunst²⁹.

Ähnliche Darstellungen Noes mit dem Semantron sind in Rußland in den folgenden Jahrhunderten anzutreffen. Sie finden sich auf Randfeldern von Ikonen der alttestamentlichen Dreifaltigkeit³⁰, in der russischen illustrierten Bibel³¹, in Handschriften der "Christlichen Topographie" des Kosmas Indikopleustes³² und unter den Darstellungen des Barlaam-Romans³³. Keine dieser Darstellungen gehört zu dem Text, neben dem sie in der jeweiligen Handschrift

steht; die Bilder können immer als Illustrationen zum Text (1) aufgefaßt werden.



Abb. 1. — Dečani. Demetrios-Parekklesion.

24. V.P. PETKOVIĆ-Dj. BOŠKOVIĆ. *Dečani* (Academia regalis serbica. Monumenta Jugoslaviae artis veteris. Series I, lib. 2). Beograd 1941. II, Tf. CCLXII 1; CCLXIII; CCXCIV 2.

25. Ebda. Tf. CCLXI; CCLXII 2.

26. Ebda. Tf. CCLX.

27. Ebda. Tf. CCXCII; CCLXI; CCLXII 1.

28. Ebda. Tf. CCLXIII.

29. V. PETKOVIĆ. Die "Genesis" in der Kirche zu Dečani, in: *Izvestija na bŕlgarski arheol. institut* 10. 1936, S. 48; 56; dagegen auch P. MIJOVIĆ. *Dečani*. Beograd 1963, Einleitung.

30. V.N. ŠEPKIN. Novgorodskaja škola ikonopisi po dannym miniatjurny, in: *Trudy 11go arheol. i-čzda* (Kiev 1899). Moskau 1902, II, Tf. XX. — N.P. LICHACEV. *Materialy dlja istorii russkago ikonopisanija* I. Spb 1906, Tf. 207. — V.I. ANTONOVA-N.E. MNEVA. *Katalog drevnerusskoj živopisi. Opyt istoriko-chudožestvennoj klassifikacii* II. Moskau 1963, No. 485, S. 103 f; No. 977, S. 458 f; Tf. 168.

31. E.K. REDIN. *Christianskaja Topografija Kozmy Indikoplova po grečeskim i russkim spiskam* I. Izslėdovanie. Posmertnoe izdanie pod red. D.V. Ajnalova. Moskau 1916, S. 68, 3; Abb. 47; der Illustrator dieser Hs. hat, wie die Beischrift des Bildes zeigt, das Semantron als Wortschaukel (*vėjalo*) mißverstanden.

32. LEONID (archimandr. Kavelin). *Svėdenie o slavjanskich rukopisjach, postupivšich iz knigochranilišča svjato-troickija Sergievj Lavry v biblioteku Troickoj duchovnoj seminarii v 1747 g.*, in: *Čtenija* 1885, 1, S. 338. — *Kniga glagolemajaja Kozmy Indikoplova iz rukopisi moskovsk. glav. archiva ministerstva inostrannyh děl, mineja četija, mitropolita Makarija (Novgorodsk. spisok), mėjac Avgust, dni 23-31. Spb 1886, f. 20^v. — LICHACEV a.a.O. II Tf. 826. — REDIN a.a.O. S. 69 f; Abb. 49-51.*

33. *Žitije i žizn' prep. otec našich Varlaama pustynnika i Ioasafa careviča indijskago* [...] (Izdanija OLDP 88). Spb 1887, f. 101^r. — REDIN a.a.O. Abb. 46.

15. A. POPOV. *Kniga bytija nebesi i zemli (Paleja istoričeskaja) s priloženijami sokraščenoj Palei russkoj redakcii*, in: *Čtenija* 1881, 1, Anhang S. 9 ff. — Vgl. ISTRIN *Redakcii* S. 169-173; ADRIANOVA a.a.O. S. 402 ff.

16. British Museum Royal MS 2 B VII: G. WARNER. *Queen Mary's Psalter. Miniatures and drawings by an english artist of the 14th Century* [...]. London 1912, S. 1; 4; 9 f; 56 f; Tf. 9-12. — G. WARNER-J.P. GILSON. *Catalogue of western manuscripts in the Old Royal and King's collections* I. London 1921, S. 42.

17. Vgl. WARNER a.a.O. S. 16; Tf. 13.

18. Die Legende findet sich sonst auch als Wandbild im bulgarischen Kloster Zemen. Eine gemeinsame orientalische Quelle der englischen und bulgarischen Darstellung wurde von A. GRABAR angenommen: *La peinture religieuse en Bulgarie*. Préface de G. Millet (Orient et Byzance 1). Paris 1928, S. 195-199. — Vgl. J. MYSLIVEC. *Poznámky k ikonografii evangelia*, in: *Památky (historie)* 43. 1948, S. 54 ff, der weitere Beispiele in der ost- und südslavischen Volksliteratur nachweist. — Die Handlung der Legende von den Kreuzesnägeln spielt auf dem Wege Christi nach Golgotha. Es sei darauf hingewiesen, daß auch die inhaltlich ähnliche Erzählung vom Ewigen Juden, die ebenfalls zu den legendarischen Ereignissen auf dem Leidensweg gehört, wahrscheinlich aus dem Orient stammt; die ältesten Zeugnisse der Legende, die sich in westlichen Chroniken der ersten Hälfte des 13. Jahrh. finden, nennen als Gewährsmänner übereinstimmend *Armenier*; vgl. W. ZIRUS. *Der Ewige Jude in der Dichtung* [...] (Palaestra 162). Leipzig 1928, S. 2.

19. I. Ja. PORFIR'EV. *Apokrifčeskaja skazanija o veschozavėtnych licach i sobytijach*. Kazań 1872, S. 122 f. — M.R. JAMES. *The lost apocrypha of the Old Testament*. Their titles and fragments. London 1920, S. 12-15.

20. Epiphanius, adv. haer. 26 (PG 41, col. 332 f). — Daß auch der Teufel mit in die Arche gelangt, ist auch eine jüdische Vorstellung; vgl. J.A. EISENMENGER. *Entdecktes Judenthum* [...] II. s. I. 1700, S. 459.

21. H.-Ch. PUBCH. *Les nouveaux écrits gnostiques découverts en Haute-Égypte* [...], in: *Coptic studies in honour of W.E. Crum*. Boston 1950, S. 105; 120 f; dagegen H.M. SCHENKE. "Das Wesen der Archonten". Eine gnostische Originalschrift aus dem Funde von Nag-Hamadi, in: *Theol. Literaturzeitung* 83. 1958, S. 663; vgl. J. DORESSE. *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte* [...]. Paris 1958, S. 182 ff.

22. R.A. BULLARD. *The Hypostasis of the Archons. The coptic text with translation and commentary* (Patrist. Texte u. Studien 10). Berlin 1970, S. 31; 94-98.

23. CHR. M. LOPAREV. *Kniga Palomnik*. Skazanie męst svjatyh vo Cargradě Antonija achiepiskopa Novgorodskago v 1200 godu (*Pravoslavnyj palestinskij sbornik*, tom 17, 3 [vyp. 51]. 1899), S. 18.

Geschichte findet sich auch in der sog. „gekürzten Redaktion“ der *Tolkovája Palejá*¹⁵. Das Werk dieses Namens entstand in Rußland in der Zeit zwischen 1250 und 1600; seine Benennung ist insofern irreführend, als es sich nicht einfach um eine Kurzfassung einer der vorausgehenden Redaktionen der *Tolkovája Palejá* handelt, sondern um eine biblische Geschichte, die als Quelle unter anderem auch die *Tolkovája Palejá* benutzt. Die Bruchstellen zwischen den verschiedenen zusammengeführten Traditionen sind hier teilweise noch besser zu erkennen. Während im größeren Teil der Er-

15. A. POPOV. Kniga bytija nebesi i zemli (Paleja istoričeskaja) s priloženijami sokraščenoj Palei russkoj redakcii, in: *Čtenija* 1881, 1, Anhang S. 9 ff. — Vgl. ISTRIN *Redakcii* S. 169-173; ADRIANOVA a.a.O. S. 402 ff.

16. British Museum Royal MS 2 B VII: G. WARNER. *Queen Mary's Psalter. Miniatures and drawings by an english artist of the 14th Century* [...]. London 1912, S. 1; 4; 9 f; 56 f; Tf. 9-12. — G. WARNER - J.P. GILSON. *Catalogue of western manuscripts in the Old Royal and King's collections* I. London 1921, S. 42.

17. Vgl. WARNER a.a.O. S. 16; Tf. 13.

18. Die Legende findet sich sonst auch als Wandbild im bulgarischen Kloster Zemen. Eine gemeinsame orientalische Quelle der englischen und bulgarischen Darstellung wurde von A. GRABAR angenommen: *La peinture religieuse en Bulgarie*. Préface de G. Millet (Orient et Byzance 1). Paris 1928, S. 195-199. — Vgl. J. MYSLIVEC. Poznámky k ikonografii evangelia, in: *Památky (historie)* 43. 1948, S. 54 ff, der weitere Beispiele in der ost- und südslavischen Volksliteratur nachweist. — Die Handlung der Legende von den Kreuzesnägeln spielt auf dem Wege Christi nach Golgotha. Es sei darauf hingewiesen, daß auch die inhaltlich ähnliche Erzählung vom Ewigen Juden, die ebenfalls zu den legendarischen Ereignissen auf dem Leidensweg gehört, wahrscheinlich aus dem Orient stammt; die ältesten Zeugnisse der Legende, die sich in westlichen Chroniken

finden, hier gibt Gott selbst den Auftrag zum Bau der Arche. Die Episode vom Semantron ist nur fragmentarisch in der Erzählung enthalten.

Beiläufig sei auf die Herkunft der Erzählung von der List des Teufels eingegangen. Sie ist auch aus englischen Denkmälern des 14. Jahrhunderts bekannt. Der zu Anfang des 14. Jahrhunderts in England entstandene *Queen Mary's Psalter*¹⁶ enthält zu Beginn einen Bilderzyklus zu biblischen Ereignissen; sie werden von häufig metrischen Beischriften in anglo-normannischem Französisch begleitet, die der Maler vermutlich einer nicht erhaltenen französischen metrischen Bibelparaphrase entnommen hat. Unter den Darstellungen findet sich auch die illustrierte Geschichte von den Ränken des Teufels beim Bau der Arche.

Die Herkunft der Erzählung ist nicht völlig klar; jedoch weisen manche Anzeichen auf orientalische Quellen, aus denen die russischen und englischen Denkmäler unabhängig geschöpft haben können. Einmal finden sich im *Queen Mary's Psalter* weitere Illustrationen zu Erzählungen, deren orientalische Herkunft sicher oder wahrscheinlich ist. Es handelt sich um eine Episode aus dem apokryphen *Testament Abrahams*¹⁷ sowie um eine Legende über die Herkunft der Nägel des Kreuzes Christi¹⁸.

Zum anderen haben I. Ja. Porfírev und M.R. James darauf hingewiesen, daß die Erzählung eine entfernte Ähnlichkeit mit einem gnostischen Buch namens *Noria* aufweist¹⁹. Das Werk wird von *Epiphanius von Salamis* als Erzeugnis einer gnostischen Sekte vorgestellt; ihre Vorstellungen beschreibt er so:

„Diese Noria, sagen sie, sei des Noe Weib [...]. Häufig wollte sie mit Noe in die Arche gelangen, ward aber nicht zugelassen, da der Archon des Kosmos, sagen sie, willens war, sie zu vernichten, weil sie

ihm anzuheiraten, weil sie eine Frau sei. Eine Anspielung auf eine Noe-Erzählung vom Typ des Textes (2) vorliegt.

Neben den altrussischen Texten, die vom Semantron Noes sprechen, ist eine Reihe bildlicher Darstellungen überliefert, die Noe ebenfalls mit dem Semantron zeigen. Alle Bilder stehen jeweils innerhalb eines Zyklus von Genesis-Illustrationen. Der Umfang dieser Zyklen ist unterschiedlich; ebenso verschieden ist ihre Zuordnung zu einem Text, der nicht immer der Text der Genesis ist. Die Szene von Noes Semantron ist nur in slavischen Zyklen der Genesis-Illustrationen zu finden.

(4) Unter den Wandmalereien des Demetrios-Parekklesions in *Dečani*, die 1350 vollendet wurden, befindet sich ein Zyklus von Genesis-Illustrationen. Die Geschichte Noes wird durch elf Bilder illustriert; nach der Gestalt der Arche zu schließen, stammen die Bilder aus zwei verschiedenen Quellen: ein Teil der Bilder zeigt die Arche in Form eines sechseckigen Gebäudes²⁴, auf zwei Darstellungen hat sie die Gestalt eines Schiffes²⁵.

Das erste Bild der Geschichte Noes stellt den Auftrag Gottes an Noe, die Arche zu bauen, dar²⁶; daran schließen sich drei Darstellungen an, die den Bau der Arche zeigen²⁷. Das folgende Bild zeigt den Einzug in die Arche²⁸ (Abb. 1). Im Zentrum befindet sich die fertige Arche von sechseckiger Gestalt, links steht Noe



Abb. 1. — Dečani. Demetrios-Parekklesion.

24. V.P. PETKOVIĆ - Dj. BOŠKOVIĆ. *Dečani* (Academia regalis serbica. Monumenta Jugoslaviae artis veteris. Series I, lib. 2). Beograd 1941. II, Tf. CCLXII 1; CCLXIII; CCXCIV 2.

25. Ebda. Tf. CCLXI; CCLXII 2.

26. Ebda. Tf. CCLX.

27. Ebda. Tf. CCXCII; CCLXI; CCLXII 1.

28. Ebda. Tf. CCLXIII.

29. V. PETKOVIĆ. Die „Genesis“ in der Kirche zu Dečani, in: *Izvestija na bálgarski archeol. institut* 10. 1936,



Abb. 2. — Novgoroder *Paleja* von 1477, f. 59^r.

(5) Eine weitere Gruppe von Darstellungen weist die Eigentümlichkeit auf, daß Noe ein kurzes Gewand trägt und das Semantron auf einem Berg stehend schlägt. Diese Bilder beziehen sich offenbar auf den Text (2), der davon spricht, daß Noe die Arche auf dem Berg Ararat gebaut und beim zweiten Bauversuch ein Bußgewand getragen habe.

Der Hauptvertreter dieser Gruppe ist eine Illustration der bekannten Handschrift der Novgoroder *Paleja* von 1477³⁴ (Abb. 2). Sie zeichnet

34. *Tolkovaja Paleja* 1477 goda. Vosproizvedenie sinodal'noj rukopisi No. 210 (Izdaniya OLDP 93). Spb 1892, f. 59^r. — REDIN a.a.O. S. 66; Abb. 44. — Über die Hs. vgl. N.P. KONDAKOV, in: *Otčety o zasėdaniach* OLDP 1888-1891. Spb 1891, S. 5. — F.I. BUSLAEV, *Dlja istorii russkoj živopisi XVI vėka*, in: F.I. BUSLAEV, *Sočinenija* II. Spb 1910, S. 325; 338 f. — V.N. ŠČEPKIN, *Moskovskaja ikonopiš*, in: *Moskva v eja prošlom i nastojačem* II 2. Moskau s.d., S. 231. — M.V. ALPATOV, *K voprosu o zapadnom vlijanii v drevne-russkom iskusstvė*, in: *Slavia* 3. 1924, S. 104 ff (auch in: M.V. ALPATOV, *Etjudy po istorii russkogo iskusstva* I. Moskau 1967, S. 146-153). — T.N. PROTASEVA, *Pskovskaja Paleja* 1477 goda, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Čudožestvennaja kul'tura Pskova*. Moskau 1968, S. 97-108.

35. REDIN a.a.O. S. 67; Abb. 45.

36. Ebda. S. 66; Abb. 43.

36a. L. NIKOL'SKIJ, *Istoričeskij očerk afonskoj stėnnoj živopisi*, in: *Ikonopišnyj sbornik* 1. 1907, priloženie S. 93.

36b. P. HUBER, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*. Zürich 1969, Abb. 189.

sich dadurch aus, daß nicht nur der auf dem Berg stehende und asketisch gewandete Noe dargestellt ist, sondern auch der Engel, der ihm vom Himmel herab das Semantron reicht; auf der Arche in Form eines Schiffes erhebt sich ein Ziborium. Es ist hervorzuheben, daß das Bild zwar neben dem Text (1) steht, jedoch in den Details nicht diesen, sondern den Text (2) illustriert.

Ähnliche Darstellungen sind in weiteren Handschriften der *Tolkovaja Paleja*³⁵ und des Kosmas Indikopleustes³⁶ anzutreffen.

(5a) Im Gewölbe des Narthex des Athosklosters *Karakallon*, dessen Fresken aus dem Jahre 1767 stammen^{36a}, befindet sich die illustrierte Geschichte der Sintflut. Eine der Szenen zeigt Noe, der auf das an einem Baum hängende Semantron schlägt, während Tiere und Vögel sich zur Arche versammeln^{36b}. Das Bild enthält keinen Hinweis auf die Herkunft der Szene; es könnte sich um eine ältere ikonographische Tradition, die hier bewahrt erscheint, handeln oder um eine neue Verbildlichung des dem Maler aus der mündlichen Tradition vertrauten Themas.

Die vorgeführten Darstellungen sind nicht

ohne die zitierten altrussischen Texte zu verstehen, die die Erklärung liefern, warum Noe sich des Semantrons bedient; ihre ältesten Beispiele sind jedoch älter als die überlieferten Texte, die ihnen entsprechen. Der Text (1) ist in Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert, seine älteste Illustration findet sich schon in dem Wandbild von Dečani, das vor 1350 entstand. Der Text (2) steht in Handschriften des 16. Jahrhunderts, eine Illustration zu ihm enthält schon die Handschrift von 1477. Wir können damit die Erzählung vom Semantron Noes bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, wenn wir die Notiz des Erzbischofs Antonij auf die Erzählung beziehen wollen, bis in das Jahr 1200 zurückverfolgen.

Nachdem wir die Verbreitung der Legende im Mittelalter dargestellt haben, wird es nun unsere Aufgabe sein, ihre Zeugnisse im christlichen Orient, auf die mehrere Forscher aufmerksam gemacht haben, zu verfolgen und ihre Entstehung zu untersuchen; außerdem wird das Verhältnis der orientalischen zur slavischen Tradition zu bestimmen sein.

Schon M. Woog verwies auf die Annalen des Patriarchen Eutybios³⁷; dieselbe Parallele nannten I. Ja. Porfirėv und V. Uspenskij³⁸. Ohne einen dieser Hinweise zu kennen, machte Th. Dombart auf ein syrisches Werk, die "Schatzhöhle" aufmerksam, das eine gleichlautende Erzählung enthält³⁹.

Die "Schatzhöhle" gehört zum Kreis der apokryphen Adamschriften; eng verwandt mit ihr ist das in äthiopischer und arabischer Sprache überlieferte sog. "Christliche Adambuch des Morgenlandes"⁴⁰. Die zwei überlieferten Redaktionen der "Schatzhöhle" gehen auf einen syrischen Archetypus zurück, der vermutlich gegen 350 entstand⁴¹. Das Adambuch bietet in den Parallelen zur "Schatzhöhle" häufig einen ursprünglicheren Text als diese; beide Apokryphen gehen, wie es scheint, unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Quelle zurück, die im Adambuch in ursprünglicherer Form überliefert wird⁴².

A. Götze hatte nachgewiesen, daß die Ur-"Schatzhöhle" im judenchristlichen Milieu verfaßt und benutzt worden war⁴³. Die neueren Forschungen, die eine Fülle bis dahin unbekannten Materials über die Judenchristen erbrachten, haben diese Annahme bestätigt. Zum typisch judenchristlichen Gedankengut in "Schatzhöhle"

und Adambuch gehört die Vorstellung von der mystischen Höhle⁴⁴, das Interesse an der Legende von den Magiern aus dem Morgenland⁴⁵ und die Erzählung über Melchisedech⁴⁶. Die judenchristliche Redaktion der Apokryphen hat vermutlich auch ihr vorliegendes jüdisches Material verarbeitet. Während das Judentum zu Beginn des 2. Jahrhunderts einen Kanon der Heiligen Schrift schuf und die Apokryphen ausschied, blieben diese in den christlichen Gemeinden erhalten und wurden weiter überliefert⁴⁷. Derartige jüdische Traditionen sind wahrscheinlich auch in "Schatzhöhle" und Adambuch aufgenommen worden⁴⁸. Als wei-

37. WOOG a.a.O. S. 11 f. Er kannte die entsprechende Stelle der damals noch unedierten Annalen aus dem Werk von J.H. HOTTINGER, *Smegma orientale* [...]. Heidelberg 1658, S. 249 f.

38. PORFIRĖV a.a.O. S. 108, 2; ders., in: *Sbornik ORJaS* 17, 1. 1877, S. 52. — V. USPENSKIJ, *Tolkovaja Paleja* (Beilage zum "Pravoslavnyj sobesėdnik" 1876). Kazań 1876, S. 55.

39. DOMBART a.a.O. S. 59.

40. Im folgenden wird dieses Werk als "Adambuch" bezeichnet.

41. A. GÖTZE, *Die Schatzhöhle. Überlieferung und Quellen* (Sitzungsber. d. Heidelberger AdW, philos.-hist. Kl. 1922, 4), S. 38; 90 f. — J.-B. FREY, *Adam* (Livres apocryphes sous son nom), in: *Dictionnaire de la Bible*. Suppl. 1. 1928, S. 111-117.

42. A. GÖTZE, *Die Nachwirkung der Schatzhöhle*, in: *Zschr. f. Semiotik* 2. 1924, S. 59-91; bes. S. 61. — FREY a.a.O. S. 114.

43. GÖTZE *Schatzhöhle*.

44. E. TESTA, *Le "grotte dei misteri" giudeo-cristiane*, in: *Studi biblici franciscani liber annuus* 14. 1963/64 (Jerusalem), S. 65-144.

45. "Schatzhöhle": C. BEZOLD, *Die Schatzhöhle* [...]. Leipzig 1883, S. 57; Adambuch: S.C. MALAN, *The Book of Adam and Eve* [...]. London-Edinburgh 1882, S. 205. — Vgl. U. MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui magi evangelici* (Studi et testi 163). Vatikan 1952; E. TESTA, *Abbiamo visto la sua stella in oriente* (Matt. 2, 2), in: *La Terra Santa* 40. 1964, S. 11-18.

46. "Schatzhöhle": BEZOLD a.a.O. S. 20; E.A.W. BUDGE, *The Book of the Cave of Treasures* [...]. London 1927, S. 105 f; Adambuch: A. DILLMANN, *Das christliche Adambuch des Morgenlandes*, aus dem Äthiopischen übersetzt, in: *Jahrbücher der bibl. Wissenschaft* 5. 1852/53, S. 102. — Vgl. GÖTZE *Schatzhöhle* S. 44 f; M. SIMON, *Melchisedech dans la polėmique entre juifs et chrėtiens et dans la lėgende*, in: *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 17. 1937, S. 58-93; bes. S. 75 f; 85 ff; 92; TESTA, *Grotte* S. 78; 123.

47. L. GOPPELT, *Christentum und Judentum im ersten und zweiten Jahrhundert*. Ein Aufriß der Urgeschichte der Kirche (Beiträge z. Förderung christl. Theologie, 2. Reihe, 55). Gütersloh 1954, S. 156 f. — A. OEPKE, in: *Theologisches Wörterbuch z. NT* III. 1938, Sp. 995.

48. GÖTZE, *Nachwirkung* S. 61. — G. KRETSCHMAR, *Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis zwischen jüdischer und christlicher Kunst in der Antike*, in: *Abraham unser Vater*. Festschr. f. O. Michel. Leiden-Köln 1963, S. 301, 2. Über das jüdische Adambuch vgl. L. ZUNZ, *Die gottesdienstlichen Vorträge der Juden* [...]. Berlin 1832, S. 128; A. MARMORSTEIN, *Studien zum Pseudo-Jonathan Targum I. Das Targum und die apokryphe Literatur* (Diss. phil. Heidelberg). Preßburg 1905, S. 15-22; die Existenz eines solchen Apokryphons wird bezweifelt von H.-J. SCHOEPS, *Theologie und Geschichte des Judentums*. Tübingen

tere mögliche Quelle wären auch apokryphe jüdische Noe-Traditionen zu vermuten, von denen sich Spuren erhalten haben⁴⁹.

Über Noe und die Sintflut berichten "Schatzhöhle" und Adambuch in der gleichen Weise. Gott befiehlt Noe, vom Paradiesesberg in die Ebene hinabzusteigen und vor den Augen der Kinder Kains die Arche zu bauen; das Bauholz soll er auf dem Berge schlagen. Nach den Anweisungen über die Gestalt der Arche folgt ein weiterer Befehl⁵⁰:

(6) "Und mache dir ein Schallholz⁵¹ aus Ebenholz⁵², das nicht verfaulen wird, drei Ellen lang und anderthalb Ellen in der Breite; und es sei ein Hammer von derselben Holzart, und damit sollst du (das Brett) dreimal des Tages schlagen: einmal am Morgen, damit sich die Werkleute zum Bau der Arche versammeln, und einmal des Mittags, damit sie Nahrung

zu sich nehmen, und einmal bei Sonnenuntergang, damit sie von ihrer Anstrengung ausruhen. Und wenn du das Brett schlägst und sie den Schall der Schläge hören und zu dir sagen: 'Was machst du?', sollst du ihnen sagen: 'Gott wird eine Wasserflut anrichten'."

Das Adambuch berichtet außerdem noch einige Einzelheiten, die in der "Schatzhöhle" nicht enthalten sind. Noe steigt täglich zur Arbeit vom Berg herab und befiehlt seinen Söhnen und deren Frauen, ihm nicht zu folgen; während des Baus der Arche

"aß er nichts, woraus Blut kommt und veränderte sich in nichts: seine Schuhe an den Füßen zerrissen und veralteten nicht. Und wiederum wechselte er in diesen hundert Jahren die Kleider nicht, die er an sich hatte, und doch zerriß nichts daran. Und er wechselte nicht den Stab in seiner Hand, und der Kopfbund auf seinem Haupt veraltete nicht, und die Haare seines Hauptes wurden nicht mehr und nicht weniger"⁵³.

Darauf erwähnt das Adambuch nochmals das Semantron:

(7) "Und Gott sprach zu Noe: 'Steige hinauf oben auf die Arche und schlage das Schallholz dreimal, damit die Tiere und die Vögel sich versammeln'. Aber Noe sprach: 'Soll der Schall des Schallholzes bis an die Enden der Erde reichen, um die Tiere und die Vögel zu versammeln?' Und Gott sagte ihm: 'Der Schall dieses Schallholzes geht nicht allein aus ihm hervor, sondern seine Kraft geht mit seinem Schalle aus, damit er in die Ohren der Tiere und Vögel dringe. Und wenn du dieses Schallholz schlagen wirst, werde ich meinem Engel befehlen, daß er vom Himmel herab in ein Horn stoße, und es werden sich alle Tiere zu dir versammeln'."

Und alsobald schlug Noe das Schallholz, wie Gott ihm gesagt hatte, und der Engel stieß in das Horn vom Himmel herab, also daß die Erde erbebt und alle Geschöpfe auf ihr erschüttert wurden. Und es versammelten sich die Tiere"⁵⁴.

(8) Im Zusammenhang mit der in den zwei Adamapokryphen überlieferten Legende scheint eine bildliche Darstellung des 6. Jahrhunderts zu stehen. Nach dem Erdbeben des Jahres 526 wurde das Fußbodenmosaik der Kirche von Mopsuestia, das die Arche Noes darstellt, ausgebessert. Dabei wurde am Rande des Mosaiks eine weitere Mosaikdarstellung eingefügt, die Noe mit seinen zwei Söhnen und die Tiere bei der Arche zeigt⁵⁵ (Abb. 3). Nach L. Budde stellt das Bild drei Gestalten dar; "die beiden erhaltenen tragen je eine Opferschale in der erhobenen Linken; außerdem hält die besser erhaltene Figur in der Rechten einen Zweig, der jedoch auch zur Ranke gerechnet werden

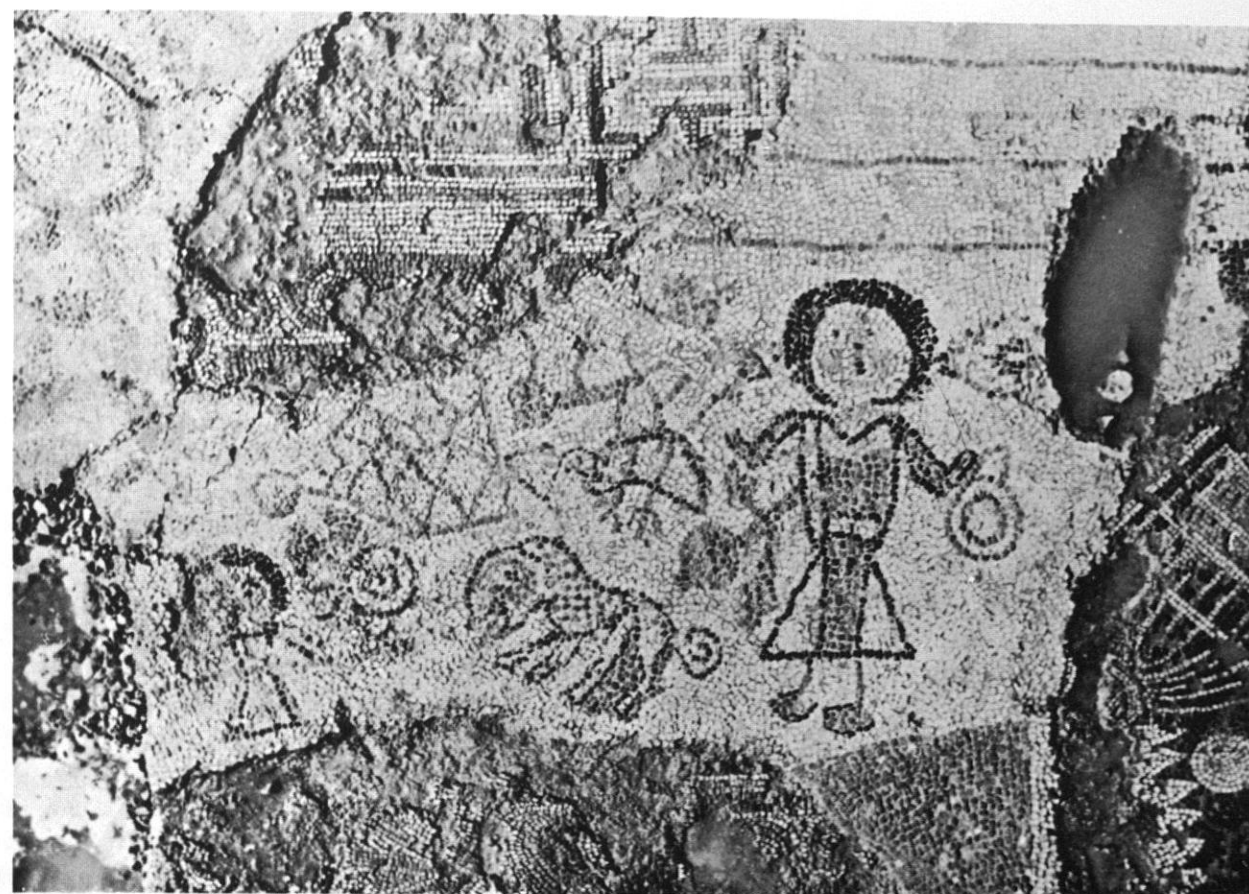


Abb. 3. — Mopsuestia. Fußbodenmosaik der Kirche.

könnte. Selbst für die beiden Schalen könnte das zutreffen, was in beiden Fällen aber unwahrscheinlich ist; dann würden beide Figuren in einem reinen Orantengestus die Hände erhoben halten. [...] Ein weinrotes, kastenförmiges Gebilde ist unter der größeren Figur noch mit dem Eckstück erhalten. An der Deutung dieser wichtigen Figurengruppe als Noah mit seinen beiden Söhnen Sem und Japhet, die nach der Rettung die Arche verlassen und das Dankesopfer darbringen, kann kein Zweifel bestehen⁵⁶."

Die Bedeutung des Mosaiks ist vielleicht eher in Zusammenhang mit der von uns behandelten Noe-Legende zu sehen. Die Objekte, die von den beiden Gestalten in den Händen gehalten werden, wären dann als Schallholz und als der dazugehörige Hammer zu deuten; die Szene stellt die Versammlung der Tiere zur Arche dar. Die Wiedergabe des Semantrons Noes als kreisrundes Objekt findet sich ebenso in einer altrussischen Handschrift des 16. Jahrhunderts, einer "Christlichen Topographie" des Kosmas Indikopleustes, in der auch andere

Darstellungen archaische Züge bewahrt haben⁵⁷. Das Mosaik ginge insofern über die schriftlich fixierte Legende hinaus, als nicht nur Noe, sondern auch einer seiner Söhne mit dem Schallholz in der Hand dargestellt wird.

Das Mosaik ähnelt, wie L. Budde bemerkt, stilistisch dem zur gleichen Zeit entstandenen Mosaik der Synagoge von Beth Alpha⁵⁸; vermutlich waren es hier wie auch in anderen Fällen dieselben Künstler, die sowohl Synagogen als auch Kirchen ausschmückten⁵⁹.

Ausgehend von dem Sintflutbericht, wie er in der "Schatzhöhle" überliefert ist, hat die

56. Ebda. S. 54.

57. Leningrad, *Publičnaja biblioteka*, OLDP cod. 399, f. 22v (REDIN a.a.O. S. 66; Abb. 43).

58. BUDDE a.a.O. S. 54.

59. Die Arbeit christlicher Künstler wird für die Synagoge von Dura Europos angenommen; vgl. R. DU MESNIL DU BUISSON, L'inscription de la niche centrale de la synagogue de Dura-Europos, in: *Syria* 40, 1963, S. 303-314. — M. AVI-YONAH, *Geschichte der Juden im Zeitalter des Talmud; in den Tagen von Rom und Byzanz* (Studia Judaica 2), Berlin 1962, S. 239 f.; ders., La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque gréco-romaine, in: *La mosaïque gréco-romaine* (Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique, Sciences humaines), Paris 1965, S. 328.

1949, S. 103; ders., Die Urgeschichte nach den Pseudoklementinen, in: H.-J. SCHOEPS, *Aus frühchristlicher Zeit. Religionsgeschichtl. Untersuchungen*, Tübingen 1950, S. 36 f.

49. R.H. CHARLES, *The ethiopic version of the hebrew Book of Jubilees* [...] (Anecdota oxoniensia, semitic series 8, 1895), S. 179; ders., *The apocrypha and pseudepigrapha of the Old Testament in English* [...] II, Oxford 1913, S. 168-171. — A. MERX, *Der Messias oder Ta'eb der Samaritaner. Nach bisher unbekannten Quellen* (Beihefte z. Zschr. f. d. alttestamentl. Wissenschaft 17), Gießen 1909, S. 80-91. — W. BOUSSET, *Die Religion des Judentums im spätellenistischen Zeitalter* (Handbuch z. NT 21), Tübingen 1926, S. 492 f. — R. MEYER, *Qumran. Bedeutung für das AT*, in: *Die Religion in Geschichte u. Gegenwart* V, 1961, Sp. 744 f. — J.P. LEWIS, *A study of the interpretation of Noah and the Flood in jewish and christian literature*, Leiden 1968, S. 10-15.

50. "Schatzhöhle": J.-P. MIGNE, *Dictionnaire des apocryphes* [...] (3. encyclopédie théol., vol. 24), Paris 1858, S. 639; BEZOLD a.a.O. S. 17; BUDGE a.a.O. S. 99 f. — Wir folgen der Übersetzung von BUDGE; zur Ausgabe von BEZOLD vgl. P. DE LAGARDE, *Mitteilungen* 3, Göttingen 1889, S. 49-79; 4, 1891, S. 6-16. — Dieselbe Erzählung ist auch in arabischer Sprache als Werk Hippolyts überliefert; H. ACHÉLIS, Hippolyt's kleinere exeget. u. homilet. Schriften, in: N. BONWETSCH-H. ACHÉLIS, *Hippolytus. Werke I* (Die griech. christl. Schriftsteller der drei ersten Jahrhunderte), Leipzig 1897, S. 83.

51. Hier wie an andere Stellen sprechen die Übersetzer des öfteren fälschlich von "Trompete" oder "Glocke". Vgl. dazu unten S. 226 ff.

52. "Schatzhöhle": *eskar'a*-Holz (äthiop.; BUDGE a.a.O. S. 99); Zedernholz (arab.; M.D. GIBSON, *Apocrypha arabica* [Studia sinaitica 5], London 1901, S. 24); Libanonholz (äthiop. Clemens; S. GRÉBAUT, *Littérature éthiopienne pseudoclémentine III. Traduction du Qalementos*, in: *Revue de l'Orient chrétien* 16, 1911, S. 232). — Adambuch: Ebenholz (DILLMANN a.a.O. S. 98 f.).

53. DILLMANN a.a.O. S. 99; vgl. MALAN a.a.O. S. 153 f. Dieselbe Tradition findet sich schon in der Paulus-Apokalyse (H. DUENSING, in: E. Hennecke-W. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen* [...] I, Tübingen 1964, S. 564).

54. DILLMANN a.a.O. S. 105; MALAN a.a.O. S. 153 f.

55. L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia* (Beiträge z. Kunst d. christl. Ostens 5), Recklinghausen 1969, S. 53 ff; Abb. 113, 114. Die Photographie der Abbildung verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. L. Budde.

Erzählung von dem Semantron Noes weiteste Verbreitung gefunden. In den arabischen Handschriften wird die "Schatzhöhle" immer als Bestandteil des apokryphen Clemens-Romans überliefert⁶⁰. Die Chronisten haben sie des öfteren als Quelle ausgeschöpft. Die Annalen des Patriarchen von Alexandria *Eutychios* (877-940) sind in ihrem ersten Teil weitestgehend von der "Schatzhöhle" abhängig⁶¹. Der georgische Chronist *Leonti Mroveli* (vor 750) benutzt die "Schatzhöhle" als Einleitung zu seiner Chronik der georgischen Geschichte⁶². In seiner Darlegung der Bedeutung des Semantrons erwähnt der Metropolit von Amida *Dionysios bar Šalibi* († 1171) die Noe-Erzählung; aus seinen Bemerkungen geht hervor, daß er sich auf die "Schatzhöhle" bezieht⁶³. Ein apokrypher Schutzbrief Mohammeds für die Christen erlaubt ihnen die Benutzung des Semantrons mit den Worten "Es wurde schon geschlagen im Schiffe unseres Herrn Nüh"⁶⁴.

War die Erzählung vom Semantron Noes im Orient allgemein bekannt, so finden sich dafür in der griechischen Literatur keine Zeugnisse. Zwar spielte das Schlagholz in Byzanz

60. GIBSON a.a.O. S. VII; GRÉBAUT a.a.O. S. 16.

61. Latein. Übersetzung PL 111, col. 915 C. — Vgl. J.A. FABRICIUS. *Codex pseudepigraphus veteris testamenti* I. Hamburg-Leipzig 1713, S. 241 f; GÖTZE. *Nachwirkung* 3. 1924, S. 156; 158; G. GRAF. *Geschichte der arabischen christlichen Literatur* (Studi e testi 133). Vatikan 1944, S. 33.

62. Z. AVALICHVILI. Notice sur une version géorgienne de la Caverne des Trésors [...], in: *Revue de l'Orient chrétien* 26. 1927/28, S. 281-395. — M. TARCHNIVILI. *Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur* [...] (Studi e testi 185). Vatikan 1955, S. 92 f; 335 f.

63. H. LABOURT. *Dionysios bar Šalibi. Expositio liturgica* (CSCO II 93). Leipzig-Paris 1903, S. 42 f; vgl. TH. J. LAMY. *Dissertatio de Syrorum fide et disciplina in re eucharistica* [...]. Louvain 1854, S. 251. — Vgl. A. BAUMSTARK. *Geschichte der syrischen Literatur* [...]. Bonn 1922, S. 295-298.

64. GRAF a.a.O. S. 192; ders., Ein Schutzbrief Mohammeds für die Christen aus dem Münchener Cod. arab. 210^b, in: *Orientalist. Studien F. Hommel zum 60. Geburtstag* [...] Leipzig 1918, S. 181-193.

65. DOMBART a.a.O. S. 60.

66. MILLET a.a.O. S. 105; 133 f.

67. Vgl. die Auslegung des *Dionysios bar Šalibi* (LABOURT a.a.O.); vgl. auch GRAF *Geschichte* I. S. 480.

68. Ein armenisches Weihegebet nennt das Semantron als Instrument, das zur Buße aufrufen soll, ohne jedoch die Noe-Erzählung zu erwähnen; F.C. CONYBEARE-A.J. MACLEAN. *Rituale armenorum* [...]. Oxford 1905, S. 38 f.

69. E. TURDEANU. Les apocryphes slaves et roumains: leur apport à la connaissance des apocryphes grecs, in: *Studi bizantini e neoellenici* 8. 1953, S. 47-52.

70. VENIAMIN [Krasnopëvskov, archiep. Nižgorodskij i Arzamazskij]. *Novaja skrižal' ili objasnenie o cerkvi, o liturgii i o vsëch službach i utvarach cerkovnych*. Spb 1857 [1803], S. 118 f.

71. PG 138, col. 1073-76; vgl. PG 112, col. 409-11, Anm. 36.

eine ebenso bedeutende Rolle wie in Westeuropa die Glocken⁶⁵. Die griechischen Liturgiekommentare nennen seine symbolische Bedeutung. Es wird mit einer Posaune verglichen, sei es mit der Kriegsposaune, die die geistlichen Kämpfer zum Kampf gegen die Dämonen aufruft, sei es mit der Posaune des Jüngsten Gerichts; Holz und Hammerchläge erinnern auch an Kreuz und Annagelung Christi⁶⁶. Sicher gehen diese Auslegungen auf orientalisch-traditionellen zurück⁶⁷. Jedoch kennen die byzantinischen Liturgiekommentare die Noe-Erzählung nicht; in den Euchologien sind keine Weihegebete des Semantrons überliefert⁶⁸.

Die einzigen Indizien dafür, daß die orientalische Tradition auch in Griechenland bekannt gewesen sein muß, sind die erwähnten slavischen Denkmäler und die heutige mündliche Überlieferung der Athosmönche. Die Darstellung (5a) bleibt ein sekundäres Beweisstück, da ihre Herkunft nicht geklärt werden kann. Wie auch in anderen Fällen der apokryphen Literatur⁶⁹ ist dieser lückenhafte Zustand der Überlieferung auf den Einfluß der Kirche zurückzuführen, die die apokryphen Schriften unterdrückte. Zum anderen muß damit gerechnet werden, daß der Leserkreis der Apokryphen ein anderer war als der der theologischen Literatur, wenngleich weder zwischen den zwei Gruppen von literarischen Erzeugnissen noch zwischen den an ihnen interessierten Publikumskreisen feste Grenzen bestanden. Ein analoger Sachverhalt ist an dem 1803 zum ersten Mal erschienenen und weit verbreiteten Liturgiekommentar des russischen Erzbischofs Veniamin zu beobachten⁷⁰. Während den unteren Klassen der Bevölkerung die Legende vom Semantron Noes sicher bekannt war, erwähnt sie dieser theologische Schriftsteller nicht, sondern greift auf die symbolische Auslegung des Semantrons durch den Byzantiner *Balsamon* zurück⁷¹.

Die slavischen Texte (1) und (2) weisen charakteristische Züge der Überarbeitung auf; keiner von ihnen zeigt direkte textliche Berührungspunkte mit der "Schatzhöhle" oder dem Adambuch. Auch die Einteilung der Arbeit an der Arche durch das Semantron wird in keinem der beiden Texte erwähnt.

Insbesondere scheint den orientalischen Denkmälern eine Einzelheit des Textes (2) zu widersprechen; er betont, die Arche sei auf dem Berg Ararat gebaut worden. In der "Schatz-

höhle" und im Adambuch dagegen lebt Noe und seine Familie auf dem Paradiesesberg, die sündigen Kinder Kains in der Ebene Eden; Gott befiehlt dem Noe ausdrücklich, in die Ebene hinabzusteigen und vor den Augen der Kinder Kains die Arche zu bauen, damit diese ihre Sünden bereuen.

Wenn man jedoch den Text (2) in seine Hauptbestandteile, den eigentlichen Sintflutbericht und die Erzählung von den Ränken des Teufels zerlegt, stellt man fest, daß beide Quellen gegensätzliche geographische Angaben machen. Die Erzählung von der List des Teufels verlegt den Bauort der Arche auf den Berg Ararat. Im Sintflutbericht, der nur einmal eine geographische Aussage macht, heißt es dagegen, Noe sei vom Berge herabgestiegen, um den Menschen Buße zu predigen; inhaltlich schließt dieser Satz an den ersten Befehl Gottes durch den Engel an, Noe solle die Menschen zur Buße ermahnen und die Arche bauen. Der Abstieg Noes vom Berge setzt aber voraus, daß er auf diesem wohnt und sich zu den sündigen Menschen in die Ebene begeben muß. Dieselbe Raumvorstellung beherrscht auch das Adambuch. Eine solche Übereinstimmung scheint ein Hinweis auf einen Zusammenhang des slavischen Sintflutberichts mit dem Adambuch zu sein.

Für den slavischen Redaktor, der zwei sich widersprechende Quellen verarbeitete, mußte jedoch der Bau der Arche in aller Heimlichkeit erfolgen. Er mußte demnach die Bußpredigt Noes auf die Vollendung der Arche folgen lassen; daher stellte er den Satz, der Noes Abstieg vom Berg und seine Bußpredigt erwähnt, erst kurz vor den Beginn der Sintflut; ihr Bau, der im Adambuch wie in der gesamten exegetischen Tradition allein schon als Aufruf zur Buße für die Kinder Kains verstanden wurde, mußte fernab von den Menschen erfolgen.

Der Redaktor kehrte die Raumvorstellung des Adambuches, die nur noch in dem einen Satz des slavischen Sintflutberichtes erhalten ist, um und verlegte den Bau der Arche auf den Berg, den er mit dem Ararat gleichsetzte. Daraus folgt, daß er den Sintflutbericht nicht mehr dem vollständigen Adambuch entnahm, aus dem er hätte erfahren können, daß mit dem Berg, von dem Noe herabsteigt, der Paradiesesberg gemeint war.

Eine weitere Einzelheit, die im Sintflutbericht des Adambuches enthalten ist, taucht in der slavischen Erzählung abgewandelt auf. Im Adambuch enthält sich Noe während des Baus der Arche fleischlicher Nahrung und wechselt seine Kleider nicht. Im slavischen Text (2) wird diese Lebensweise zur Bußübung Noes dafür, daß er das Geheimnis verriet; Noe kleidet sich in ein Bußgewand und beobachtet darüber hinaus asketische Enthaltsamkeit⁷².

Diese Zusammenhänge lassen eine inhaltliche Übereinstimmung zwischen dem Adambuch und den slavischen Denkmälern erkennen. Dagegen ist kein unmittelbarer textlicher Zusammenhang sichtbar; im Gegenteil scheint der Inhalt der Noe-Erzählung aus dem Adambuch losgelöst und den Slaven innerhalb neuer Erzählzusammenhänge bekannt geworden zu sein. Es läßt sich anhand der slavischen Noe-Tradition nicht feststellen, ob das Adambuch oder die "Schatzhöhle" selbst in griechischer Sprache vorlagen, wenngleich aufgrund sprachlicher Indizien die Vermutung geäußert wurde, die arabische und die georgische Version der "Schatzhöhle" gingen auf einen griechischen Text zurück⁷³.

Wir haben die literarische, bildliche und mündliche Überlieferung einer Legende verfolgt, deren frühestes erhaltenes Zeugnis aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammt und die bis in unsere Tage weiterlebt. Unsere weitere Aufgabe wird es sein, die ursprüngliche Funktion der Legende und die Ursache ihrer Entstehung zu bestimmen.

Man möchte zunächst annehmen, daß die Entstehung der Legende, insbesondere des Textes (7), sich aus dem Schweigen des biblischen Sintflutberichtes erklärt, auf welche Weise Noe den Befehl Gottes, die Tiere zu versammeln,

72. In der "Schatzhöhle" zeugt Noe dagegen während des Baus der Arche drei Söhne; BEZOLD a.a.O. S. 17; GIBSON a.a.O. S. 24; BUDGE a.a.O. S. 100.

73. GIBSON a.a.O. XI; AVALICHVILI a.a.O. S. 391, 1. — Vgl. H. GELZER. *Sextus Iulius Africanus und die byz. Chronographie* II. Leipzig 1885, S. 252.

In Dečani zeigt eine Darstellung des Genesis-Zyklus das Begräbnis Abels in einer Höhle (PETKOVIĆ-BOŠKOVIĆ a.a.O. Tf. CCLVII). Jedoch ist es fraglich, ob dieses Bild auf das Adambuch zurückgeht, nach dem Abel in der Höhle der Schätze begraben wurde (H. PETZOLD. Die heilige Höhle. Zur Theologie der Höhle in der christl. Ikonographie, in: *Erbe und Auftrag* 44. 1968, S. 463). Auch eine andere in griechischer Sprache bekannte Tradition, die die Höhle der Schätze nicht kennt, berichtet von dem Begräbnis Abels in einer Höhle (POPOV a.a.O. S. 12; A. VASIL'EV. *Anecdota graeco-byzantina I*, Moskau 1893, S. 195).

doch die gesamte christliche wie die ihr hierin

74. L. GINZBERG. Die Haggada bei den Kirchenvätern und in der apokryphischen Literatur, in: *Monatsschrift f. Geschichte u. Wissenschaft des Judentums* 43. 1899, S. 413; ders., *The legends of the Jews I*. Philadelphia 1947, S. 157; V. 1947, S. 177; Anm. 24. — Einige jüdische Autoren sagen, Engel hätten die Tiere versammelt; ebda., S. 38, 2.

Christliche Autoren: syrischer Ephraem, *Genesiskomm.* (R.-M. TONNEAU. *S. Ephraem Syri in Genesim et Exodum commentarii* [CSCO 153]. Louvain 1955, S. 47); griech. Ephraem, *Sermo asceticus* (J. ASSEMANI. *Ephraem Syri opera omnia*, vol. I graeco-latine. Rom 1743, col. 44 A6-B8; vgl. D. HEMMERDINGER-ILIADOU, in: *Dictionnaire de spiritualité chrétienne* 4, 1. 1960, Sp. 802). — Basileios von Seleukia (G 85, 80 B-96 A). — Romanos der Melode (J. GROS-DIDIER DE MATONS. *Romanus le Mélode. Hymnes I* [Sources chrétiennes 99]. Paris 1964, S. 114, 1-3). — Prokopios von Gaza (PG 87, 1, 281 D-282 A). — "Evangelium des Seth" (E. PREUSCHEN. Die apokryphen gnostischen Adamschriften aus dem Armenischen übersetzt und untersucht, in: *Festgruß B. Stade* [...] dargebracht [...]. Gießen 1900, S. 201). — Historische *Palaiá* (VASIL'EV a.a.O. S. 198; altruss. bei POPOV a.a.O. S. 16).

75. "Schatzhöhle": BEZOLD a.a.O. S. 22 f.; Adambuch: DILLMANN a.a.O. S. 106. — Vgl. H. SELHORST. *Die Platzordnung im Gläubigenraum der altchristlichen Kirche*. Diss. theol. Münster 1931, S. 14 ff.; 43; H.G. THÜMMEL. Altarkreuz und Kreuzaltar, in: *Studia byzantina*. Beiträge aus d. byzantinist. Forschung der DDR zum 13. int. Byzantinistenkongreß (Wissenschaftl. Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1966/23. K 1), S. 124. — Zum Verständnis der Kirche als Arche vgl. J. DANIELOU. *Les symboles chrétiens primitifs*. Paris 1961, S. 65-76; ders., *Sacramentum futuri*. Études sur les origines de la typologie. Paris 1950, S. 55-86; H. RAHNER. Die Arche Noe als Schiff des Heils, in: *Zschr. f. kath. Theologie* 86. 1964, S. 137-179.

76. DILLMANN a.a.O. S. 25. — MALAN a.a.O. S. 23.

77. Über diesen mehrdeutigen Begriff vgl. J. DANIELOU. *Théologie du judéo-christianisme* (Bibliothèque de théologie 1). Paris 1958, S. 17 ff. — M. SIMON. Problèmes du judéo-christianisme, in: *Aspects du judéo-christianisme*. Colloque de Strasbourg 1964 (Travaux du Centre d'études supérieures spécialisées d'histoire des religions de Strasbourg). Paris 1965, S. 1. — M. SIMON-A. BENOIT. *Le judaïsme et le christianisme antique d'Antiochus Épiphane à Constantine* (Nouvelle Clio 10). Paris 1968, S. 258-268; 272 ff. — W. CRAMER, in: *Kirche und Synagoge*. Handbuch zur Geschichte von Christen und Juden, hrsg. von K.H. Rengstorff und S. v. Kortzfleisch. Stuttgart 1968, S. 176-209.

78. H.S. HIRSCHFELD. *Der Geist der ersten Schriftauslegungen oder die haggadische Exegese*. Berlin 1847, S. 449 f. — L. GOPPELT. *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (Beiträge z. Förderung christl. Theologie II 43). Gütersloh 1939, S. 33. — M. SIMON. *Verus Israel. Étude sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'Empire romain (135-425)* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 166). Paris 1948, S. 105-110.

79. J. JUNGSMANN. Altchristliche Gebetsordnung im Lichte des Regelbuches von 'En Fešcha, in: *Zschf. f. kath. Theologie* 75. 1953, S. 215 f. — J. DANIELOU. La communauté de Qumran et l'organisation de l'église ancienne, in: *La Bible et l'Orient*. Travaux du 1^{er} congrès d'archéologie et d'orientalisme bibliques (Saint-Cloud 1954) (Cahiers de la revue d'histoire et de philosophie religieuses 34. 1955), S. 40; 108; ders., *Théologie* S. 39; 96. — O.H.E. BURMEISTER. L'observance liturgique du monachisme et son influence sur l'église, in: *Coptica* (Kairo) 3. 1955, S. 35. — E. WERNER. *The sacred bridge. The interdependence of liturgy and music in synagogue and church during the first millenium*. New York 1960, S. 3 f.

ten⁷⁴. Der Text (7) gibt eine davon abweichende Antwort; seine Entstehung muß also auf eine andere Ursache als den Wunsch, die Stelle zu erklären, zurückgeführt werden.

Daß das Semantron gerade mit der Sintfluterzählung verbunden wurde, erklärt sich aus der Tatsache, daß die Arche Noes in beiden Apokryphen als Typos der Kirche und des Kirchengebäudes verstanden wird⁷⁵; die "Schatzhöhle" führt diese Typologie ausführlicher durch als das Adambuch. So ist es verständlich, daß auch das Instrument, das zur Versammlung in der Arche des Neuen Bundes aufrief, in einer Erzählung von der Arche des Alten Testaments Erwähnung fand. Die Ursache der Entstehung der Legende ist also nicht in erster Linie die Absicht, eine unklare Stelle der Genesis verständlich zu machen, sondern der Wunsch, eine Erklärung für den Gebrauch des Semantrons zu liefern. Ähnliche Erzählungen, die andere christliche Gebräuche erklären sollen, finden sich in den beiden Adamapokryphen allenthalben⁷⁶.

Die Frage nach der Zielsetzung derartiger Stücke führt auf das judenchristliche Milieu zurück, in dem, wie erwähnt, die Ur-"Schatzhöhle" entstand. Da die Judenchristen⁷⁷ beanspruchten, das Gesetz in seiner ursprünglichen Reinheit zu beobachten, mußten ihre Gebräuche schon in der Urzeit bestanden haben, während das Judentum nach judenchristlicher Auffassung vom Gesetz abgewichen war. Um dies zu beweisen, bediente man sich einer traditionellen rabbinischen Methode der Exegese, die zeitgenössische Sitten und Gebräuche in die Urzeit zurückversetzte, als ob sie schon von den ersten Menschen beobachtet worden seien⁷⁸.

Es ist schwer zu klären, in welchem Verhältnis die Texte (6) und (7) zueinander stehen. Text (6) spiegelt offenbar die Sitte des dreimaligen täglichen Gebets wider, die ein aus dem Judentum übernommener Brauch ist⁷⁹. Die Typologie Arche-Kirche, aufgrund derer das Semantron überhaupt nur mit der Sintfluterzählung assoziiert werden konnte, ist nicht ausgesprochen; sie wird als bekannt vorausgesetzt. Der Bericht des Adambuches (7) scheint daher ursprünglicher zu sein; er setzt Sammlung der Tiere und Sammlung der Gläubigen in

Zustand bewahrt.

Aus der Tatsache, daß das Semantron Noes sowohl der "Schatzhöhle" wie dem Adambuch bekannt ist, kann auf eine vor der Entstehungszeit der "Schatzhöhle" schon existierende Überlieferung geschlossen werden; damit kann der Gebrauch des Semantrons bis in die Zeit vor der Mitte des 4. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Die typologische Deutung des Instruments mit Hilfe einer von den Judenchristen gepflegten Methode läßt darauf schließen, daß sein Gebrauch im judenchristlichen Gottesdienst bestand. Damit kennen wir ein Element judenchristlicher Liturgie, von deren Ablauf im übrigen wenig bekannt ist⁸⁰.

Im Adambuch wird nicht nur der gegenwärtige liturgische Brauch mit einem Ereignis der heiligen Geschichte in Beziehung begracht; indem die Erzählung von dem Engel spricht, der gleichzeitig mit dem das Schallholz schlagenden Noe in ein Horn stößt, deutet sie ein liturgisches Verständnis an, das den irdischen Gottesdienst als Abbild des himmlischen versteht. Sollte die Erzählung in der überlieferten Gestalt aus der Zeit vor 350 stammen, wäre sie ein frühes Zeugnis für die Auffassung der Judenchristen über das Wesen der Liturgie; derartige Vorstellungen, wie sie später durch den Pseudo-Areopagiten dargestellt wurden, sind aus dem Judentum ererbt worden⁸¹.

Ebenso wäre der Text (7) von Bedeutung für die Geschichte der kirchlichen Architektur. Wenn es heißt, Noe sei "auf die Arche" gestiegen, ist dies offenbar eine Anspielung auf die Existenz von Kirchtürmen, auf denen man das Semantron schlug. Neben den Kirchen errichtete Türme sind seit dem 4. Jahrhundert in Syrien archäologisch nachweisbar⁸².

Als Anknüpfungspunkt zur Entstehung der Legende vom Semantron Noes hatten wir das Verständnis der Kirche als Arche erkannt. Auf der anderen Seite erleichterte auch die Entwicklung der traditionellen Auslegung des Sintflutberichtes die Bildung der Legende. Die rabbinische und die von ihr abhängige christliche Exegese deuteten den Bau der Arche als Aufruf zur Buße, der von den vernunftlosen Tieren, nicht aber von den sündigen Menschen verstanden wurde⁸³. Dieser Gedanke wurde nun

Bau der Arche selbst, in seiner langen Dauer⁸⁴ oder in dem Lärm, den der Bau verursachte. Dieser Gedanke kommt etwa bei Ephraem dem Syrer zum Ausdruck:

"Der Hämmer und Äxte Schall verkündigte die Überschwemmung, das Kreischen der schneidenden Säge schrie die Sintflut aus. Sie verlachten jedoch des Hammers Schall, und der Säge Stimme verachteten sie, bis die Arche vollendet ward"⁸⁵.

In stärkerem Maße wird dasselbe Thema im Sintflutbericht des apokryphen "Evangelium des Seth" ausgeführt; diese armenisch überlieferte, vermutlich aus dem Griechischen übersetzte Schrift wurde, wie man annimmt, seit dem 4. Jahrhundert auf der Grundlage älteren Materials redigiert⁸⁷. Hier wird das Baugeräusch hypostasiert, die Holzteile der Arche selbst beginnen zu rufen und die Sintflut anzukündigen:

80. Vgl. (hauptsächlich über die Tauf Liturgie) G. KRETSCHMAR. Die Bedeutung der Liturgiegeschichte für die Frage nach der Kontinuität des Judentums in nachapostolischer Zeit, in: *Aspects du judéo-christianisme* a.a.O. S. 113-137.

81. SIMON Verus Israel S. 40. — H. BIETENHARD. *Die himmlische Welt im Urchristentum und Spätjudentum* (Wissenschaftl. Untersuchungen z. NT 2). Tübingen 1951, S. 123-137. — A. GRABAR. Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien II, in: *Cahiers Archéologiques* 12. 1962, S. 149 ff. — F.W. DEICHMANN. Vom Tempel zur Kirche, in: *Mullus. Festschrift Tb. Klauser*. Münster 1964, S. 54, 11.

82. Zur Geschichte des Kirchturms vgl. H. THIERSCH. *Pharos. Antike, Islam und Occident*. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte. Leipzig-Berlin 1909, S. 99 ff. — A. BAUMSTARK. Leuchtturm, Kirchturm und Minaret, in: *Wissenschaftliche Beilage zur "Germania"* 38. 1909, S. 401-405. — J. STRZYGOWSKI. Antike, Islam und Occident, in: *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum* vol. 23 (Jg. 12). 1909, S. 354-372. — H.C. BUTLER. *Early churches in Syria. Fourth to seventh centuries*. Princeton 1929, S. 211. — J. LASSUS. *Sanctuaires chrétiens de Syrie* [...] (Institut français d'archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéol. et histor. 42). Paris 1947, S. 235-238. — ASHER HIRAM. Die Entwicklung der antiken Synagogen und altchristlichen Kirchenbauten im Heiligen Lande, in: *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte* 19. 1962, S. 24 ff.; 29 f.

83. Vgl. Anm. 74.

84. GINZBERG. *Haggada* S. 410 f.; ders., *Legends* V, Anm. 19. — W. BAUER. *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des NT und der übrigen urchristlichen Literatur*. Berlin 1958, s.v. Nöe (Sp. 1083). — LEWIS a.a.O. S. 37, 6; 102 ff.

85. Vgl. *Fragments of ancient homilies in palstinian syriac from a MS in the library of Saint Catherine on Mount Sinai*, transcribed by A. BENSLEY, with translation and notes by G.H. GWILLIAM and F.C. BURKITT (Anecdota oxoniensia. Semitic series vol. I, part 9). Oxford 1896, S. 81 ff.; 99.

86. Sermo exeget. in *Ion* 3, 2-3. (ASSEMANI a.a.O. II syriace-latine, col. 367 D 6-E).

87. FREY a.a.O. S. 125-132.

ausgeführt habe; derartige schwer verständliche Stellen waren immer ein bevorzugter Ansatzpunkt für apokryphe Einschübe. Nun hatte jedoch die gesamte christliche wie die ihr hierin

74. L. GINZBERG. Die Haggada bei den Kirchenvätern und in der apokryphischen Literatur, in: *Monatsschrift f. Geschichte u. Wissenschaft des Judentums* 43. 1899; S. 413; ders., *The legends of the Jews I*. Philadelphia 1947, S. 157; V. 1947, S. 177; Anm. 24. — Einige jüdische Autoren sagen, Engel hätten die Tiere versammelt; ebda., S. 38, 2. Christliche Autoren: syrischer Ephraem, *Genesiskommentar* (R.-M. TONNEAU. *S. Ephraem Syri in Genesim et Exodum commentarii* [CSCO 153]. Louvain 1955, S. 47); griech. Ephraem, *Sermo asceticus* (J. ASSEMANI. *Ephraem Syri opera omnia*, vol. I graeco-latine. Rom 1743, col. 44 A6-B8; vgl. D. HEMMERDINGER-ILIADOU, in: *Dictionnaire de spiritualité chrétienne* 4, 1. 1960, Sp. 802). — Basileios von Seleukia (G 85, 80 B-96 A). — Romanos der Melode (J. GROS-DIDIER DE MATONS. *Romanos le Mélode. Hymnes I* [Sources chrétiennes 99]. Paris 1964, S. 114, 1-3). — Prokopios von Gaza (PG 87, 1, 281 D-282 A). — "Evangelium des Seth" (E. PREUSCHEN. Die apokryphen gnostischen Adamschriften aus dem Armenischen übersetzt und untersucht, in: *Festgruß B. Stade* [...] dargebracht [...]. Gießen 1900, S. 201). — Historische *Palaiá* (VASIL'EV a.a.O. S. 198; altruss. bei POPOV a.a.O. S. 16).

75. "Schatzhöhle": BEZOLD a.a.O. S. 22 f.; Adambuch: DILLMANN a.a.O. S. 106. — Vgl. H. SELHORST. *Die Platzordnung im Gläubigenraum der altchristlichen Kirche*. Diss. theol. Münster 1931, S. 14 ff.; 43; H.G. THÜMMEL. Altarkreuz und Kreuzaltar, in: *Studia byzantina*. Beiträge aus d. byzantinist. Forschung der DDR zum 13. int. Byzantinistenkongress (Wissenschaftl. Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1966/23. K 1), S. 124. — Zum Verständnis der Kirche als Arche vgl. J. DANIELOU. *Les symboles chrétiens primitifs*. Paris 1961, S. 65-76; ders., *Sacramentum futuri*. Études sur les origines de la typologie. Paris 1950, S. 55-86; H. RAHNER. Die Arche Noe als Schiff des Heils, in: *Zschr. f. kath. Theologie* 86. 1964, S. 137-179.

76. DILLMANN a.a.O. S. 25. — MALAN a.a.O. S. 23.

77. Über diesen mehrdeutigen Begriff vgl. J. DANIELOU. *Théologie du judéo-christianisme* (Bibliothèque de théologie 1). Paris 1958, S. 17 ff. — M. SIMON. Problèmes du judéo-christianisme, in: *Aspects du judéo-christianisme*. Colloque de Strasbourg 1964 (Travaux du Centre d'études supérieures spécialisées d'histoire des religions de Strasbourg). Paris 1965, S. 1. — M. SIMON - A. BENOIT. *Le judaïsme et le christianisme antique d'Antiochus Épiphanes à Constantin* (Nouvelle Clio 10). Paris 1968, S. 258-268; 272 ff. — W. CRAMER, in: *Kirche und Synagoge*. Handbuch zur Geschichte von Christen und Juden, hrsg. von K.H. Rengstorff und S. v. Kortzfleisch. Stuttgart 1968, S. 176-209.

78. H.S. HIRSCHFELD. *Der Geist der ersten Schriftauslegungen oder die haggadische Exegese*. Berlin 1847, S. 449 f. — L. GOPPELT. *Typus. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (Beiträge z. Förderung christl. Theologie II 43). Gütersloh 1939, S. 33. — M. SIMON. *Verus Israel. Étude sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'Empire romain (135-425)* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 166). Paris 1948, S. 105-110.

79. J. JUNGSMANN. Altchristliche Gebetsordnung im Lichte des Regelbuches von 'En Fešcha, in: *Zschr. f. kath. Theologie* 75. 1953, S. 215 f. — J. DANIELOU. La communauté de Qumran et l'organisation de l'église ancienne, in: *La Bible et l'Orient*. Travaux du 1^{er} congrès d'archéologie et d'orientalisme bibliques (Saint-Cloud 1954) (Cahiers de la revue d'histoire et de philosophie religieuses 34. 1955), S. 40; 108; ders., *Théologie* S. 39; 96. — O.H.E. BURMEISTER. L'observance liturgique du monachisme et son influence sur l'église, in: *Coptica* (Kairo) 3. 1955, S. 35. — E. WERNER. *The sacred bridge. The interdependence of liturgy and music in synagogue and church during the first millennium*. New York 1960, S. 3 f.

zugrundeliegende jüdische Exegese diese Frage damit beantwortet, daß die Tiere sich auf Gottes Befehl selbst bei der Arche eingefunden hätten⁷⁴. Der Text (7) gibt eine davon abweichende Antwort; seine Entstehung muß also auf eine andere Ursache als den Wunsch, die Stelle zu erklären, zurückgeführt werden.

Daß das Semantron gerade mit der Sintfluterzählung verbunden wurde, erklärt sich aus der Tatsache, daß die Arche Noes in beiden Apokryphen als Typos der Kirche und des Kirchengebäudes verstanden wird⁷⁵; die "Schatzhöhle" führt diese Typologie ausführlicher durch als das Adambuch. So ist es verständlich, daß auch das Instrument, das zur Versammlung in der Arche des Neuen Bundes aufrief, in einer Erzählung von der Arche des Alten Testaments Erwähnung fand. Die Ursache der Entstehung der Legende ist also nicht in erster Linie die Absicht, eine unklare Stelle der Genesis verständlich zu machen, sondern der Wunsch, eine Erklärung für den Gebrauch des Semantrons zu liefern. Ähnliche Erzählungen, die andere christliche Gebräuche erklären sollen, finden sich in den beiden Adamapokryphen allenthalben⁷⁶.

Die Frage nach der Zielsetzung derartiger Stücke führt auf das judenchristliche Milieu zurück, in dem, wie erwähnt, die Ur-"Schatzhöhle" entstand. Da die Judenchristen⁷⁷ beanspruchten, das Gesetz in seiner ursprünglichen Reinheit zu beobachten, mußten ihre Gebräuche schon in der Urzeit bestanden haben, während das Judentum nach judenchristlicher Auffassung vom Gesetz abgewichen war. Um dies zu beweisen, bediente man sich einer traditionellen rabbinischen Methode der Exegese, die zeitgenössische Sitten und Gebräuche in die Urzeit zurückversetzte, als ob sie schon von den ersten Menschen beobachtet worden seien⁷⁸.

Es ist schwer zu klären, in welchem Verhältnis die Texte (6) und (7) zueinander stehen. Text (6) spiegelt offenbar die Sitte des dreimaligen täglichen Gebets wider, die ein aus dem Judentum übernommener Brauch ist⁷⁹. Die Typologie Arche-Kirche, aufgrund derer das Semantron überhaupt nur mit der Sintfluterzählung assoziiert werden konnte, ist nicht ausgesprochen; sie wird als bekannt vorausgesetzt. Der Bericht des Adambuches (7) scheint daher ursprünglicher zu sein; er setzt Sammlung der Tiere und Sammlung der Gläubigen in

Beziehung. Das Adambuch hätte, wenn diese Annahme richtig ist, hier wie andernorts gegenüber der "Schatzhöhle" den ursprünglicheren Zustand bewahrt.

Aus der Tatsache, daß das Semantron Noes sowohl der "Schatzhöhle" wie dem Adambuch bekannt ist, kann auf eine vor der Entstehungszeit der "Schatzhöhle" schon existierende Überlieferung geschlossen werden; damit kann der Gebrauch des Semantrons bis in die Zeit vor der Mitte des 4. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Die typologische Deutung des Instruments mit Hilfe einer von den Judenchristen gepflegten Methode läßt darauf schließen, daß sein Gebrauch im judenchristlichen Gottesdienst bestand. Damit kennen wir ein Element judenchristlicher Liturgie, von deren Ablauf im übrigen wenig bekannt ist⁸⁰.

Im Adambuch wird nicht nur der gegenwärtige liturgische Brauch mit einem Ereignis der heiligen Geschichte in Beziehung gebracht; indem die Erzählung von dem Engel spricht, der gleichzeitig mit dem das Schallholz schlagenden Noe in ein Horn stößt, deutet sie ein liturgisches Verständnis an, das den irdischen Gottesdienst als Abbild des himmlischen versteht. Sollte die Erzählung in der überlieferten Gestalt aus der Zeit vor 350 stammen, wäre sie ein frühes Zeugnis für die Auffassung der Judenchristen über das Wesen der Liturgie; derartige Vorstellungen, wie sie später durch den Pseudo-Areopagiten dargestellt wurden, sind aus dem Judentum ererbt worden⁸¹.

Ebenso wäre der Text (7) von Bedeutung für die Geschichte der kirchlichen Architektur. Wenn es heißt, Noe sei "auf die Arche" gestiegen, ist dies offenbar eine Anspielung auf die Existenz von Kirchtürmen, auf denen man das Semantron schlug. Neben den Kirchen errichtete Türme sind seit dem 4. Jahrhundert in Syrien archäologisch nachweisbar⁸².

Als Anknüpfungspunkt zur Entstehung der Legende vom Semantron Noes hatten wir das Verständnis der Kirche als Arche erkannt. Auf der anderen Seite erleichterte auch die Entwicklung der traditionellen Auslegung des Sintflutberichtes die Bildung der Legende. Die rabbinische und die von ihr abhängige christliche Exegese deuteten den Bau der Arche als Aufruf zur Buße, der von den vernunftlosen Tieren, nicht aber von den sündigen Menschen verstanden wurde⁸³. Dieser Gedanke wurde nun

auf verschiedene Weise ausgeführt. Man hob hervor, daß Noe den Sündern Buße gepredigt habe⁸⁴; man sah die Mahnung zur Buße im Bau der Arche selbst, in seiner langen Dauer⁸⁵ oder in dem Lärm, den der Bau verursachte. Dieser Gedanke kommt etwa bei Ephraem dem Syrer zum Ausdruck:

"Der Hämmer und Äxte Schall verkündigte die Überschwemmung, das Kreischen der schneidenden Säge schrie die Sintflut aus. Sie verlachten jedoch des Hammers Schall, und der Säge Stimme verachteten sie, bis die Arche vollendet ward"⁸⁶.

In stärkerem Maße wird dasselbe Thema im Sintflutbericht des apokryphen "Evangelium des Seth" ausgeführt; diese armenisch überlieferte, vermutlich aus dem Griechischen übersetzte Schrift wurde, wie man annimmt, seit dem 4. Jahrhundert auf der Grundlage älteren Materials redigiert⁸⁷. Hier wird das Baugeräusch hypostasiert, die Holzteile der Arche selbst beginnen zu rufen und die Sintflut anzukündigen:

80. Vgl. (hauptsächlich über die Taufkirche) G. KRETSCHMAR. Die Bedeutung der Liturgiegeschichte für die Frage nach der Kontinuität des Judenchristentums in nachapostolischer Zeit, in: *Aspects du judéo-christianisme* a.a.O. S. 113-137.

81. SIMON Verus Israel S. 40. — H. BIETENHARD. *Die himmlische Welt im Urchristentum und Spätjudentum* (Wissenschaftl. Untersuchungen z. NT 2). Tübingen 1951, S. 123-137. — A. GRABAR. Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien II, in: *Cahiers Archéologiques* 12. 1962, S. 149 ff. — F.W. DEICHMANN. Vom Tempel zur Kirche, in: *Mullus. Festschrift Th. Klauser*. Münster 1964, S. 54, 11.

82. Zur Geschichte des Kirchturms vgl. H. THIERSCH. *Pharos. Antike, Islam und Occident*. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte. Leipzig-Berlin 1909, S. 99 ff. — A. BAUMSTARK. Leuchtturm, Kirchturm und Minarett, in: *Wissenschaftliche Beilage zur "Germania"* 38. 1909, S. 401-405. — J. STRZYGOWSKI. Antike, Islam und Occident, in: *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum* vol. 23 (Jg. 12). 1909, S. 354-372. — H.C. BUTLER. *Early churches in Syria. Fourth to seventh centuries*. Princeton 1929, S. 211. — J. LASSUS. *Sanctuaires chrétiens de Syrie* [...] (Institut français d'archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéol. et histor. 42). Paris 1947, S. 235-238. — ASHER HIRAM. Die Entwicklung der antiken Synagogen und altchristlichen Kirchenbauten im Heiligen Lande, in: *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte* 19. 1962, S. 24 ff.; 29 f.

83. Vgl. Anm. 74.

84. GINZBERG. *Haggada* S. 410 f.; ders., *Legends V*, Anm. 19. — W. BAUER. *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des NT und der übrigen urchristlichen Literatur*. Berlin 1958, s. v. Nōs (Sp. 1083). — LEWIS a.a.O. S. 37, 6; 102 ff.

85. Vgl. *Fragments of ancient homilies in palestinian syriac from a MS in the library of Saint Catherine on Mount Sinai*, transcribed by A. BENSLY, with translation and notes by G.H. GWILLIAM and F.C. BURKITT (Anecdota oxoniensia. Semitic series vol. I, part 9). Oxford 1896, S. 81 ff.; 99.

86. Sermo exeget. in Ion 3, 2-3. (ASSEMANI a.a.O. II syriace-latine, col. 367 D 6-E).

87. FREY a.a.O. S. 125-132.

"Und als Noe die Arche baute, ertönte die Axt, das Zimmerbeil erscholl, die Säge raspelte, das Holz klang: Siehe, es kommt die Sintflut [...]. Und als Noe an das obere Stockwerk kam, legte er zwei Bretter, das eine über das andere. Das Brett aber ertönte: Die Sintflut kommt heran"⁸⁸.

Diese Tendenz der Sintfluterzählungen, den Lärm beim Bau der Arche immer mehr auszuschnücken, verband sich in der Legende über das von Noe geschlagene und weithin hallende Holz mit dem Verständnis der Kirche als geistlicher Arche.

Das Ergebnis der bisherigen Untersuchung weist den Weg zur Beantwortung der Frage, woher der Brauch selbst, das Semantron zu schlagen, stamme. Die Judenchristen, die die Legende vom Semantron Noes schufen, haben den Gebrauch des Instruments nicht erfunden; in treuer Beobachtung des jüdischen Rituals haben sie das Schallholz aus dem Judentum übernommen. Die traditionellen Instrumente,

88. PREUSCHEN a.a.O. S. 201 — J. ISSAVERDENS. *The uncanonical writings of the Old Testament found in the armenian manuscripts of the Library of St. Lazarus*. Venedig 1934, S. 62f. — Die vorliegende Übersetzung verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn P. Petrus Ter-Poghossian (Wien).

89. J. LUND. *Die alten jüdischen Heiligtümer, Gottesdienste und Gewohnheiten* [...]. Hamburg 1701, S. 647-652 u. ö.

90. J. ELBOGEN. Eingang und Ausgang des Sabbats nach talmudischen Quellen, in: *Festschrift zu I. Lewy's 70. Geburtstag*. Breslau 1911, S. 174 ff. — Frau W. Schulz und Herr Prof. Dr. Eckardt (Berlin) haben bereitwilligst für mich eine Reihe von hebräischen Texten übersetzt; ihnen spreche ich meinen herzlichen Dank für ihre Hilfe aus.

91. WOOG a.a.O. S. 10. — M. GÜDEMANN. *Geschichte des Erziehungswesens und der Kultur der abendländischen Juden* [...]. III. Wien 1888, S. 95. — L. LÖW. *Gesammelte Schriften* V. Szegedin 1900, S. 33, No. 7. — M. SJELIG-SOHN. "Schulklopfer", in: *The Jewish encyclopedia* XI. 1905, S. 114. — J. LEVY. *Wörterbuch über die Talmudik und Midraschim* [...]. Berlin-Wien 1924, III S. 232. — S. R. APPAPORT. "Schulklopfer", in: *Jüdisches Lexikon* IV, 2. 1930, S. 281 f. — J. ELBOGEN. *Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Frankfurt 1931, S. 487. — S.W. BARON. *The Jewish community* [...]. Philadelphia 1945, II S. 106 f; III S. 137. — I. ABRAHAMS. *Jewish life in the middle ages*. New York 1958, S. 55 f.

92. J. PERLES. *Etymologische Studien zur Kunde der rabbinischen Sprache und Altertümer*. Breslau 1871, S. 75 f. — S. KRAUSS. *Synagogale Altertümer*. Berlin 1922, S. 181 f.

93. J.A. SOGGIN. "Wacholderholz" 2 Sam VI 5a gleich "Schlaghölzer", "Klappern"? in: *Vetus Testamentum* 14. 1964, S. 374-377. — A. SENDREY. *Music in ancient Israel*. London 1969, S. 381-384.

94. Vgl. N. MÜLLER. Art. "Glocken", in: *Realencyklopädie f. protest. Theologie u. Kirche* VI. 1899, S. 704.

95. Vgl. A. VEILLEUX. *La liturgie dans le cénobitisme pachômien au IV^e siècle* (Studia anselmiana 57). Rom 1968, S. 116-132.

96. *Præc.* 1: "Cumque audierit uocem tubæ ad collectam uocantis [...]" ; A. BOON. *Pachomiana latina* (Bibliothèque de la Revue d'histoire eccl. 7). Louvain 1932, S. 14, 1. — *Præc.* 9: "Quando ad collectam tubæ clangor increpauerit [...]" ; ebda. S. 15, 11.

die Beginn, Schluß und besondere Augenblicke des synagogalen Gottesdienstes ankündigten, waren Posaune, Trompete und Horn (*sofar*)⁸⁹. Aus dem Talmud geht hervor, daß vor dem Einbruch des Sabbats an einem erhöhten Punkt der Stadt geblasen wurde, um zur Einstellung der Arbeit aufzufordern⁹⁰.

Daneben war noch ein weiteres Instrument, ein hölzerner Hammer (*naqoša*), in Gebrauch. Die Sitte, mit diesem Hammer an die Türen der Häuser zu klopfen, ist durch den palästinensischen Talmud schon für das Jahr 200 bezeugt. Unter dem Namen "Schulklopfer" war der hölzerne Hammer und der Synagogendiener, der ihn gebrauchte, bei den Juden des Mittelalters und in Osteuropa bis in unser Jahrhundert bekannt; im Mittelalter gehörte das Amt des Schulklopfers zu den bedeutendsten der Gemeinde⁹¹.

Wenn es auf der einen Seite judenchristliche Gemeinden sind, die dem Gebrauch des Semantrons eine theologische Deutung geben, und wenn andererseits im synagogalen Gottesdienst schon um 200 der hölzerne Hammer verwendet wird, so ist es nicht zweifelhaft, daß der christliche Brauch auf den jüdischen zurückgeht; dies haben schon J. Perles und S. Krauss angenommen⁹².

Darüber, wie der hölzerne Hammer bei den Juden in Gebrauch gekommen sei, ist nichts bekannt. Es müßte überprüft werden, inwieweit ein Zusammenhang zu einem im Alten Testament genannten Instrument besteht, dessen Name die Bedeutung 'Schlagholz' haben könnte⁹³.

In diesem Zusammenhang soll die weit verbreitete Ansicht untersucht werden, in den ägyptischen Klöstern habe man die Posaune zur Ankündigung des Gottesdienstes verwandt⁹⁴. Anlaß dazu geben Stellen in dem als Werk des Pachomios überlieferten Corpus von Mönchsregeln. Ihr Autor ist nicht Pachomios selbst; sie spiegeln einen Zustand in den ägyptischen Klöstern wider, wie er nach dem Tode des Pachomios herrschte⁹⁵. Von den hier bedeutsamen Teilen des Corpus sind die sog. *Præcepta* fragmentarisch in koptischer Sprache, vollständig in der lateinischen Übersetzung des Hieronymus erhalten; die sog. *Excerpta* sind griechisch überliefert.

Die lateinische Übersetzung der *Præcepta* spricht an zwei Stellen vom Gebrauch der *tuba*⁹⁶; andernorts wird das unbestimmte Wort

signum verwandt⁹⁷. Auch in den *Excerpta* wird die Posaune genannt⁹⁸; dortselbst wird im ersten Abschnitt von der "Stimme, die zur Synaxis herbeiruft" gesprochen, der folgende Satz sagt, daß zum Gebet "geklopft" werde⁹⁹. Von einem Klopfschlag spricht auch der koptische Text der *Præcepta*¹⁰⁰.

Zu diesem Zeugnis des Gebrauchs einer "Posaune" im Gottesdienst tritt ein weiteres, das sich in den Schriften der Mandäer findet; dort wird gegen das *sofar*-Blasen der Christen polemisiert¹⁰¹. Hierzu hat allerdings schon M. Lidzbarski bemerkt, daß es sich vermutlich um eine Verwechslung von jüdischer und christlicher Sitte handle¹⁰².

Den Gebrauch einer Posaune in den ägyptischen Klöstern führt H. Kosmala auf das Ritual der Qumrân-Sekte zurück, wie es in der sog. "Kriegsrolle" bezeugt sei¹⁰³. Jedoch scheint die "Kriegsrolle" eher als ein allegorisierendes Werk denn als Zeugnis tatsächlich geübter Bräuche zu verstehen sein, von denen nichts bekannt ist¹⁰⁴.

Dem buchstäblichen Verständnis des Wortes "Posaune" in der Pachomiosregel steht die Tatsache entgegen, daß Clemens von Alexandria ausdrücklich den Gebrauch von Instrumenten, darunter auch der Posaune, im christlichen Gottesdienst ablehnt¹⁰⁵.

Zwei Gründe führen dazu, die in der Pachomiosregel genannte "Posaune" als Semantron zu verstehen. Einmal spricht die Regel, wie erwähnt, in der Mehrzahl der Fälle von einem Klopfschlag. Dem entspricht, daß auch andere Quellen, die das Leben in den ägyptischen Klöstern schildern, ausschließlich von einem Hammer sprechen, mit dem ein Klopfschlag gegeben wird. Die Viten des Pachomios erwähnen des öfteren dieses Zeichen¹⁰⁶; die *Historia Lausiaca* spricht von dem Weckhammer, mit dem an die Zellentüren geklopft werde¹⁰⁷, ebenso *Ioannes Cassianus*¹⁰⁸.

Zum anderen ist aus späteren Quellen belegt, daß man das Schallholz als geistliche Posaune verstand. Im Adambuch ist das Semantron Noes irdisches Abbild des Horns des Engels, *Ioannes Klimakos* spricht von der "geistlichen Posaune" und meint damit zweifellos das Semantron¹⁰⁹; eine solche Auslegung war ein Gemeinplatz der späteren Literatur¹¹⁰.

Wenn die übrige Tradition gänzlich über den Gebrauch der Posaune schweigt und wenn

zudem der Ausdruck "geistliche Posaune" zur Bezeichnung des Semantrons in späterer Zeit belegt ist, so kann man annehmen, daß das Wort "Posaune" auch in der Pachomiosregel in der Bedeutung "Schallholz" verstanden werden muß.

Dabei bleibt jedoch noch die Frage nach der Entstehung dieser, wie es scheinen mag, gesuchten Benennung offen. Die Antwort darauf muß einstweilen hypothetisch bleiben. Vielleicht deutet der Name auf die frühere Entwicklungsgeschichte des Schallholzes. In diesem Zusammenhang wäre es bezeichnend, daß die Gestalt des Schulklopfers einem *sofar* ähnelt¹¹¹. Sollte dies nicht auf eine spätere symbolisierende Formgebung zurückzuführen sein, so läge hier ein Ansatzpunkt weiterer Nachforschung. Es könnte angenommen werden, daß der Synago-

97. *Præc.* 1; ebda. S. 14, 9. — *Præc.* 22; ebda. S. 18, 11. — *Præc.* 23; S. 18, 17-19, 17. — *Præc.* 58; ebda. S. 31, 7. — *Præc.* 68; ebda. S. 33, 17. — *Præc.* 90; ebda. S. 39, 91.

98. *Exc.* 3 (ebda. S. 171, 1f): 'Εάν δὲ ἡ σάλπιγξ βοήσῃ καλοῦσα εἰς τὴν συναξὴν [...].

99. Ebda. S. 170, 7-13.

100. *Præc.* 90; ebda. S. 162, 8 ff; Hieronymus übersetzt durch *sonitus* und *signum* (ebda. S. 39, 9 f).

101. M. LIDZBARSKI. *Das Johannesbuch der Mandäer* II. Gießen 1915, S. 104, 4 ff; vgl. G. FRIEDRICH. "σάλπιγξ", in: *Theol. Wörterbuch zum NT* VII. 1960, S. 83, 49.

102. LIDZBARSKI a.a.O. S. 104, 2.

103. Y. YADIN. *The Scroll of the war of the sons of light against the sons of darkness*. Oxford 1962, S. 87-113. — H. KOSMALA. *Hebräer-Essener-Christen*. Studien zur Vorgeschichte der frühchristl. Verkündigung (Studia post-biblica 1). Leiden 1959, S. 361.

104. H. SEIDEL. Horn und Trompete im alten Israel unter Berücksichtigung der 'Kriegsrolle' von Qumran, in: *Wissenschaftl. Zschr. der Karl-Marx-Universität Leipzig, gesellschafts-wiss. Reihe* 6. 1956-57, S. 589-599. — E. WERNER. Die Bedeutung der Totenmeerrollen für die Musikgeschichte, in: *Studia musicologica* 4. 1963, S. 25 ff.

105. Paed. 11, cap. IV. 42, 3; O. STÄHLIN. *Clemens Alexandrinus Werke I* (Die griech. christl. Schriftsteller der drei ersten Jahrhunderte 12). Leipzig 1936, S. 183, 9 ff. Auch die polemische Weise, in der sich Ioannes Chrysostomos über das *sofar*-Blasen der Juden äußert (PG 48, 881 f), zeigt, daß er einen ähnlichen christlichen Brauch nicht kannte.

106. F. HALKIN. *Sancti Pachomii vitae graeca* (Subsidia hagiographica 19). Brüssel 1932, S. 34, 11 f; 41, 35 f; 46, 8 f; 98, 26-99, 1. — Auf diesen Umstand hat schon P.S. KAZANSKIJ a.a.O. Anm. 4 (S. 311) hingewiesen.

107. [...] τῷ ἐξουκιστικῷ σφουρίῳ τὰς πάντων ἐκροῦε κέλλας; C. BUTLER. *The Lausiac History of Palladius* [...]. (Texts and studies VI 2). Cambridge 1904, S. 130, 14.

108. "Cum sonitus pulsantis ostium ac diversorum cellulas percutientis audierint"; Inst. IV 12; M. PETSCHEG. *Ioannis Cassiani de institutis coenobiorum* [...]. (Corpus scriptorum eccl. latinorum 17, 1. 1888), S. 54, 24 f.

109. PG 88, 937 B.

110. Vgl. Anm. 66.

111. H. FEUCHTWANGER. Der Weckhammer [hebr.], in: *Judaica*. Jewish folklore journal 3. Tel Aviv 1955, S. 104 f und Abb.; engl. Résumé S. 193; mir nicht zugänglich: *Days of Awe* [...]. Introduction by H. FEUCHTWANGER (Jewish art exhibitions at the Bezalel National museum 4). Jerusalem 1962.

gendiener, nachdem er das Horn geblasen hatte, herabgestiegen sei und mit ihm an die Türen der Gemeindemitglieder geklopft hätte; später hätte man auf das Blasen verzichtet und nur noch mit einem hornförmigen Holz an die Türen geklopft. Die christlichen Kreise, die sich des jüdischen Schallholzes bedienten, hätten es leicht nach seiner ein Blasinstrument nachahmenden Form als "Posaune" bezeichnen können. Wenn wir dafür in der Pachomiosregel ein Zeugnis sehen möchten, so stimmt dies mit Tatsache überein, daß die Regel in mehreren Punkten einen judenchristlichen Einfluß essenischer Prägung aufweist¹¹². Ohne den jüdischen Hintergrund erscheint die Bezeichnung des Semantrons als "Posaune" gesucht, unter der Annahme eines Zusammenhangs mit dem *sofar*-förmigen Schulklopfer liegt sie auf der Hand.

Wenn die Vermutung eines Zusammenhangs

112. E. TESTA. *Influssi giudeo-cristiani nei monasteri di San Pacomio*, in: *La Terra Santa* 38. 1963, S. 229; vgl. auch W. CRAMER a.a.O. S. 190 f.

113. F.J. DÖLGER. Klingeln, Tanz und Händeklatschen im Gottesdienst der christl. Meletianer in Ägypten, in: *Antike u. Christentum* 4. 1934, S. 245-265. — H. HICKMANN. *Miscellanea egyptologica*, in: *The Galpin society journal* 4. 1951, S. 25-29; ders., La cliquette, instrument de percussion de l'époque copte, in: *Bulletin de la société d'archéologie copte* 13. 1948-49 (1951), S. 1-12; ders., La castagnette égyptienne, ebd. 14. 1950-57 (1958), S. 37-49; ders., Cymbales et crotales dans l'Égypte ancienne, in: *Annales du service des antiquités de l'Égypte* 49. 1949, S. 509-513; ders., Vorderasien u. Ägypten im musikal. Austausch, in: *Zschr. d. dtsh. morgenländ. Gesellschaft* 111. 1962, S. 28; ders., Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs, in: H. Hickmann-W. Stauder, *Orientalische Musik* (Handbuch der Orientalistik, 1. Abt., Erg.-Bd. 4). Leiden-Köln 1970, S. 60; ders., "Klappern", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* VII. 1958, Sp. 982.

114. A. BAUMSTARK. Das Gesetz der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit, in: *Jahrbuch f. Liturgiewissenschaft* 7. 1927, S. 1-23.

115. WEITENKAMPFF a.a.O. S. 30 ff; DOMBART a.a.O. S. 62 f; A. BAUMSTARK. *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes*. Chevetogne-Paris 1953, S. 33. — Dieser Brauch hat seinerseits in manchen orthodoxen Gebieten, die im Einflußbereich der römischen Kirche lagen, Verbreitung gefunden; vgl. E. FENCIK. *Liturgika, ili objasnjenje (sic) bogoslužnija svjatoj vostočnoj pravoslavno katoличeskoj cerkvi* [...]. Budapest 1878, S. 316.

116. Vgl. einen Brief des Bischofs Amalar von Metz (geschrieben zwischen 822 und 830); "Eodem signo [sc. ligno] ante Stephanum pontificem per omnes horas consecratas colligebantur fideles ad ecclesiam. Quem usum Illirici et omnis Græcia adhuc observat (Amalarius Metensis. *Opera liturgica omnia* I ed. J.M. HANSENS [Studi e testi 138]. Vatikan 1948, S. 344, 29 ff); ders., *Liber officialis* IV, cap. 21, 7 f (ebda II S. 470, 19-29). — R. HOSPINIUS. *De templis, hoc est de origine, progressu, usu et abusu templorum* [...]. Tiguri 1603, S. 334.

des Semantrons mit dem jüdischen Schulklopfer richtig ist, müßten von hier aus vielleicht auch die Ursprünge der Glocke neu untersucht werden. Die von F.J. Dölger und H. Hickmann geäußerte Vermutung einer Verwandtschaft der Glocke, bzw. des Semantrons mit ähnlichen altägyptischen Instrumenten¹¹³ wäre dann wohl zu modifizieren.

Aus dem Gottesdienst der Synagoge entlehnt, wurde das Semantron allgemein in den christlichen Gemeinden verwandt. Im Westen wurde es später durch die Glocke verdrängt; man behielt seinen Gebrauch aber noch, dem "Gesetz der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit"¹¹⁴ folgend, in der Karwoche bei¹¹⁵. Auch die Erinnerung, daß dies der ältere Brauch sei, blieb teilweise erhalten¹¹⁶.

Der Klang des Schallholzes begleitete den Gottesdienst von Juden und Christen durch die Jahrhunderte bis in unsere Tage. Die alte Legende vom Schallholz, das vor der Sintflut geklungen habe, drückte aus, was der Gebrauch des Instruments bedeutet: die chaotische, bedrängende Zeit werde in der Liturgie unterbrochen, dem Gläubigen werde ein Ort und eine Zeit der außerirdischen Ruhe angeboten, wo er den Zusammenbruch überstehen könne. Blieb das hölzerne Instrument von traditions-treuen Gemeinschaften bewahrt, so änderte sich die Akzentsetzung des von ihm angekündigten gedanklichen Inhalts. Dem Bedrängten verkündigte der einfache Schall gemäß der seinen Gebrauch begleitenden Legende die vermeintliche Nähe der endzeitlichen Umwälzung und deren liturgische Vorwegnahme; der Gemeinde, die eine beherrschende Stellung im gesellschaftlichen Leben innehatte, mochte das Semantron gemäß derselben Legende bekräftigen, daß außerhalb der rettenden Arche kein Heil sei; so konnte die Legende im mittelalterlichen Rußland in der Polemik gegen die Juden eingesetzt werden. Zu welcher Entartung der Mißbrauch der Symbolik der Arche geführt haben mag, der Schall des die "Tiere" zur Arche rufenden Holzes ist ein bewegender Ausdruck der Suche des mittelalterlichen Menschen nach einer heilen Welt.

Rom.

Rainer STICHEL.

NOTES DE LECTURE

Kurt WEITZMANN, *Studies in classical and Byzantine Manuscript Illustration*, XVIII et 346 p., 320 fig. The University of Chicago Press. Chicago et Londres, 1971.

C'est avec plaisir que nous relevons la parution de cet ouvrage qui, introduit par une brève préface de H. Buchthal, réunit — en réimpression — douze articles de K. Weitzmann consacrés à l'illustration de manuscrits. Ces articles avaient paru précédemment dans diverses revues, quelquefois en langue allemande. Ces derniers ont été traduits en anglais. Sans résumer l'œuvre de l'excellent spécialiste en matière d'art médiéval, et plus spécialement de l'histoire du livre illustré byzantin, ce recueil permet à chacun de consulter facilement quelques-unes des contributions les plus importantes de Weitzmann à l'histoire de la peinture médiévale. Le choix des articles est très heureux parce que, en dehors des conclusions concrètes de chacune des études réimprimées (la continuité de la tradition classique, à Byzance, en est le thème le plus fréquent) il permet de se familiariser avec la méthode et les idées maîtresses de Weitzmann auxquelles il est resté attaché pendant toute sa longue carrière. On peut ne pas être d'accord avec l'auteur — et c'est mon cas, quant à la priorité en histoire de la peinture ancienne que Weitzmann accorde aux illustrations des manuscrits, et quant à ses reconstructions théoriques de prototypes supposés de telle illustration, juive, classique et chrétienne — mais l'œuvre de Weitzmann, honnête et érudite, force le respect et l'admiration. Les nouvelles générations de chercheurs y trouveront une base excellente pour leurs futures investigations, et les vieux seront contents de retrouver quelques-unes des études sur l'art byzantin qu'ils avaient lu avec le plus de plaisir.

A. GRABAR.

Carl NORDENFALK, *Die spätantiken Zierbuchstaben*. Volume de texte et album de 8 pl. en couleur et 80 pl. en noir. Stockholm, 1970 (édité par l'auteur).

Carl Nordenfalk est un des plus grands connaisseurs du livre illustré médiéval et auteur de multiples travaux qui lui sont consacrés. Il compte aussi parmi les savants qui, les premiers, ont compris le grand intérêt des œuvres de la fin de l'Antiquité pour les investigations sur l'histoire artistique du Moyen Âge. C'est là, en effet que, dans beaucoup de cas, on surprend les plus anciennes versions de diverses catégories d'œuvres d'art qui seront maintenues et interprétées par tous les arts médiévaux, chrétiens d'Orient et d'Occident, et même islamiques. Mais les œuvres originales de cette *Spätantike* ne sont conservées qu'en petit nombre et mal connues. La part qui leur revient dans l'art médiéval varie selon le genre artistique, et elle est plus grande

notamment dans les œuvres profanes et décoratives, c'est-à-dire là où le christianisme (qui façonna généralement les arts médiévaux) n'avait pas ou guère l'occasion d'écarter ou de modifier profondément la tradition léguée par l'Antiquité. C'est à des œuvres de ce genre que M. Nordenfalk s'est attaqué à plusieurs reprises, les difficiles problèmes des origines ayant toujours eu, pour cet excellent savant, un attrait particulier. Dans cet ordre d'idée, on lui doit divers articles et un livre, paru en 1938, sur les « tables des canons » (*Die spätantiken Canonstafeln*) consacré à l'histoire du décor ornemental des Tables des canons des Évangiles, dans les manuscrits grecs, latins, arméniens, éthiopiens, du VI^e au X^e siècle. Et il vient de faire paraître, dans la même collection (même format, même présentation) un ouvrage dédié aux « initiales décorées » (*Die spätantiken Zierbuchstaben*), où l'auteur essaye de reconstituer les plus anciens chapitres de l'histoire de l'initiale ornementée, dans les manuscrits latins, grecs, chrétiens orientaux, depuis les origines (IV^e ou VI^e siècle ?) jusqu'au IX^e siècle. C'est à ce livre que nous consacrons la présente réimpression.

L'initiale décorée est une création du Moyen Âge: c'est ce qu'on admet d'habitude, en commençant son histoire avec les belles initiales des manuscrits irlandais du VIII^e-IX^e siècle. M. Nordenfalk nous apporte une documentation importante et en partie nouvelle, pour montrer que les initiales des manuscrits insulaires avaient eu des prédécesseurs méditerranéens, et il commence son enquête en rappelant d'abord des exemples de lettres qui ne se distinguent pas par leur dimension ou par leur valeur décorative, et qui n'appartiennent pas à des manuscrits. Il en trouve notamment sur des inscriptions lapidaires et d'autres tracées sur le métal, et appliquées à des vases en verre. Viennent ensuite des lettres imaginées comme des pièces d'orfèvrerie incrustées de pierres précieuses. M. Nordenfalk en relève sur les lettres du monogramme du Christ qui, sur l'initiative de Constantin, apparaissent sur différents reliefs, à l'intérieur d'une couronne de laurier. On passe ensuite aux initiales dans les livres qui, sans être ornements, se distinguent des autres par leur emplacement et leur dimensions. Là encore il s'agit de lettres qui désignent le Christ (initiales liées à la croix, A et I), etc.). qu'on relève dans les manuscrits et en dehors des livres. Cependant, selon Nordenfalk, ce sont moins des initiales que des « lettres-images », autrement dit des symboles.

C'est au chapitre V seulement (p. 69-80) qu'on traite de véritables initiales dans des manuscrits, mais nous préférons en parler plus loin, après avoir noté les deux chapitres qui suivent (VI et VII) et où l'on retombe dans les observations sur des textes et des ornements qui ne font que nous préparer à l'étude des premières initiales. Il y aurait eu intérêt, selon nous, de changer l'ordre adopté pour ces chapitres (le chapitre V serait à placer après les chapitres VI et VII).

D'ailleurs, les savants commentateurs de l'auteur sur un texte de saint Jérôme, où il est question de *littera uncialis* (chap. VI), seraient plus à leur place dans un appendice. M. Nordenfalk voudrait y voir une allusion à des manuscrits aux lettres carrées, semblables aux manuscrits de l'édition du Virgile dite Virgilius Augusteus (v. *infra*); mais ce n'est qu'une hypothèse, que j'ai beaucoup de peine à accepter.

étude, sermon par sermon, des relations entre un discours donné et une peinture qui l'accompagne.

Voici maintenant des observations sur des points plus particuliers. G. Galavaris n'a pas été insensible aux questions d'art que posent les illustrations de Grégoire de Nazianze, mais les plus valables de ses remarques sont dispersées à travers le volume et se perdent au milieu de développements divers, y compris des considérations qui frappent par leur candeur, comme par exemple (p. 175) celle où l'auteur affirme que les Byzantins croyaient à une « rédemption de leur âme » par l'art (« the painter... redeemed the soul of Byzantium »). P. 18 et *passim*, l'auteur parle de miniatures *invented et migrated*, le second de ces termes désignant des images créées en dehors de l'illustration des sermons de Grégoire, mais réutilisées en vue de celle-ci. Appliqué aux illustrations de Grégoire de Nazianze, le terme ne me paraît pas heureux (il faudrait dire : images empruntées). Les thèmes « migrants » du folklore sont-ils comparables aux thèmes chrétiens fondamentaux, tels le Baptême ou le Crucifiement qu'on introduit dans une illustration de Grégoire parce que le texte de tel sermon les appelle ? L'idée d'un rapprochement avec le folklore me semble surtout cocasse, mais elle est aussi de nature à fausser la direction de nos études. Ajoutons que l'opposition entre images inventées *ad hoc* et empruntées est moins nette que ne le suppose l'auteur étant donné que les « créations » du X^e siècle byzantins charrient nécessairement « en pièces détachées » et, à l'insu des peintres du X^e, des éléments d'autres figurations.

P. 83, à propos de l'image du bain de l'Enfant, l'auteur est en retard sur nos études, ignorant les travaux de G. Babić et de J. Lafontaine-Dosogne. P. 94, 99, etc., on est surpris de trouver aussi incomplète la bibliographie sur des sujets iconographiques aussi courants que la Déisis, le Baptême (v. pour la Déisis, l'étude substantielle de Christopher Walter). L'auteur semble confondre le domaine de l'art byzantin avec celui des miniatures dans les livres liturgiques. Ainsi, oubliant toutes les autres catégories d'œuvres byzantines qui figurent la Déisis, il déclare (p. 94) que la Déisis avait été créée non pas pour les Lectionnaires, mais « for any liturgical book ». Or, rien ne dit que la Déisis fut créée pour illustrer un livre quel qu'il soit. On serait peut-être d'accord avec Galavaris lorsqu'il conclut (p. 98-99) que la liturgie a été la « dominating force » dans l'art byzantin (du Moyen Âge), mais à condition de ne pas limiter celui-ci aux illustrations de quelques livres liturgiques. Les cadres que Galavaris impose à l'art qu'il considère — inconsciemment peut-être — sont si étroits

qu'on en trouve exclus *de facto* les rouleaux liturgiques illustrés, c'est-à-dire les seuls manuscrits où les prières des offices sont directement illustrés.

P. 149-164. Au nombre des difficultés que Galavaris rencontre en voulant imaginer un archétype unique, pour toutes les illustrations du recueil des « morceaux choisis » de Grégoire, figure celle-ci : certains manuscrits, parmi les plus beaux, mais qui sont peu nombreux, présentent de petites images marginales à sujets bucoliques. Ces sujets sont inspirés par le texte du sermon de Grégoire reproduit à côté. L'archétype avait-il des images semblables (elles manquent dans les deux manuscrits des « éditions complètes ») ? On ne saurait décider. Mais on n'ignore pas, après les travaux de Weitzmann et mon étude récente sur la mosaïque de Qasr el Lebya, que l'iconographie de ces scènes a pu être entièrement refaite au Moyen Âge. Il y a donc des chances à ce que ces scènes bucoliques aient été ajoutées dans certains (rares) manuscrits du X^e-XI^e siècle, sous l'effet de la « renaissance » des Macédoniens (encore un effet de cette « renaissance »). Elles ne figuraient donc pas dans l'archétype qui d'ailleurs a bien peu de chances d'avoir jamais existé. Il est plus « réaliste » de penser que ces illustrations des « morceaux choisis » de Grégoire, comme celles des Lectionnaires et des Psautiers à illustrations marginales, sont des œuvres d'une époque (IX^e-XI^e ou XII^e siècle) pendant laquelle on fabriquait en série des livres illustrés qui étaient tous d'inspiration très voisines, parfois la même, mais qui ne se copiaient jamais les uns les autres, dans toutes les parties, et gardaient ainsi une part d'originalité.

En ce qui concerne les illustrations étudiées par Galavaris, on a dû commencer à les composer au X^e siècle, comme le suppose avec raison l'auteur, mais ce travail s'est poursuivi plus tard. A preuve, le fait que, dans bien de manuscrits, les illustrations ont été adaptées à des initiales historiées. Or, à Byzance, les initiales de ce genre n'apparaissent pas avant le XI^e siècle.

Nous n'en voulons pas à l'auteur d'avoir fréquemment ignoré nos études, qui concernaient pourtant son sujet, depuis le *Martyrium II* (1946) en passant par les articles sur le rouleau liturgique de Jérusalem et les psautiers illustrés, etc., et d'avoir écarté sans s'expliquer les conclusions de notre étude ancienne (1928) sur la Pentecôte, faute d'avoir compris cet essai « structuraliste » avant la lettre. L'école de Princeton se montre généralement plus attentive aux efforts déployés de ce côté de l'Atlantique.

A. GRABAR.

CORRIGENDA

Dans les « Cahiers Archéologiques XX » :

— p. 212, ligne 24, au lieu de Marie, lire *sainte Anne*.

— p. 225, ligne 23, au lieu de Saül, lire *Samuel*.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XXI

Claude LEPAGE, <i>Les bracelets de luxe romains et byzantins du II^e au VI^e siècle. Étude de la forme et de la structure</i>	1
Jules LEROY, <i>Signatures vraies ou supposées de peintres à Doura-Europos</i>	25
Yves CHRISTE, <i>La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll</i>	31
Michel et Nicole THIERRY, <i>La cathédrale de Mrèn et sa décoration</i>	43
Michel FOUSSARD, <i>Aulæ Sidereæ, vers de Jean Scot au roi Charles</i>	79
May VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, <i>La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne</i> .	89
Christopher WALTER, <i>Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace (suite)</i> ...	109
Charalabos BOURAS, <i>Zourtsa. Une basilique byzantine au Péloponnèse</i>	137
P.L. VOCOTPOULOS, <i>Fresques datées du XI^e siècle à Corfou</i>	151
François AVRIL, <i>Un manuscrit de Beauvais et le maître des évangiles de Corbie (manuscrit Amiens 24)</i>	181
André GRABAR, <i>Les illustrations de la chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque Nationale de Madrid</i>	191
Rainer STICHEL, <i>Jüdische Tradition in christlicher Liturgie: zur Geschichte des Semantrons</i> .	213

NOTES DE LECTURE :

André GRABAR	229
TABLE DES MATIÈRES	233